23

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

BULLETIN

DES

COMMISSIONS ROYALES

D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE.

VINGT-TROISIÈME ANNÉE.

BRUXELLES,

C. MUQUARDT, ÉDITEUR, RUE DE LA RÉGENCE, 45.

Même maison à Gand et à Leipzig.

1884

THE GETTY CENTER
LIBRARY

L'ART BELGE

A L'EXPOSITION INTERNATIONALE DE NICE

La Commission instituée pour organiser le compartiment belge à l'exposition de Nice a rempli sa mission avec conscience. M. Portaels, qui s'est chargé du placement des œuvres avec son abnégation habituelle, a fort bien tiré parti du salon et de la petite annexe qui ont été mis à sa disposition. L'effet produit est harmonieux; la somme des talents exhibés est estimable.

Le contingent d'Amsterdam, plus sévère, était d'une valeur plus haute. Là, nous luttions avec avantage. A Nice, la France l'emporte évidemment; mais il faut ajouter immédiatement qu'elle a pour elle le nombre et le choix des œuvres. L'esprit patriotique a plus de force en France que chez nous; l'amour-propre national, facilement surexcité, unit les artistes dans une même pensée : vaincre si c'est possible, et en tout cas ne jamais être mauvais second.

Un nombre assez considérable de nos meilleurs artistes se sont abstenus. Il y avait des « trous » dans l'exposition. Or, nous n'avons pas trop de toutes nos forces quand la France ou l'Allemagne est en ligne. Du moment que la Belgique va à l'étranger montrer ses produits artistiques ou

industriels, elle doit toujours être digne de son glorieux passé. C'est surtout dans les œuvres du travail que noblesse oblige.

Un appel a pourtant été fait à nos artistes; il faut remercier ceux d'entre eux qui ont répondu, pensant sans doute qu'il ne leur était pas permis de déserter le champ de bataille, même lorsque l'État n'avait que des vœux à formuler pour leur succès.

J'affirme que, si tous nos artistes avaient répondu à cet appel, nous eussions lutté à Nice comme à Amsterdam, et le résultat de notre coopération eût été des plus honorables. Aujourd'hui, les nombreuses abstentions ont naturellement donné à notre compartiment un caractère modeste. Je dois cependant ajouter que les qualités de l'école sont nettement accusées dans les cent et quelques œuvres exposées; un ensemble de coloration savoureuse, une remarquable habileté d'exécution, une entente de la mise en scène des éléments de nature picturale. Les Belges sont peintres de naissance — et en particulier les Flamands — comme les Français sont comédiens. Presque tous ceux qui ont le goût de la peinture ont des moyens à développer, les uns plus, les autres moins. Mais, comme en toute autre carrière, les médiocres sont toujours les plus nombreux.

Ce qu'on devrait leur dire plus souvent, c'est que la plupart de nos artistes ne se donnent pas la peine d'aider, par une instruction sérieuse et par l'étude des éléments scientifiques indispensables à leurs travaux, au développement de leurs facultés naturelles. Avoir des qualités natives, c'est fort bien ; mais encore faut-il ne pas les laisser en friche, et se contenter de ce qu'elles peuvent produire sans culture.

L'exposition belge de Nice, comme toutes nos expositions, démontre clairement cette réalité : nous ne nous donnons pas assez de peine pour que nos œuvres picturales soient en même temps intelligentes.

Je sais fort bien, et je n'ai pas été le dernier à le publier, qu'une belle vache de Cuyp, un intérieur de cuisine de Pieter de Hooghe, des accessoires de Jordaens, une kermesse de Rubens ont plus de réelle valeur artistique que telles grandes pages historiques prétentieuses où il n'y a ni observation, ni connaissance de la physionomie humaine, ni amour de la vérité. Le sujet, dans les arts, n'a pas la valeur qu'on veut quelquefois lui donner. La *Joconde*, souvent citée en ces sortes de discussions, est un chef-d'œuvre comme une Vierge de Raphaël ou un martyr quelconque de Rubens.

Mais l'expression d'une scène ou d'un paysage, la manière de concevoir, le choix, le goût personnel, ont une importance sur laquelle il semble qu'on n'appelle pas assez l'attention des artistes. Les choses et les hommes peuvent être examinés par divers côtés ; et, pour produire une œuvre qui résiste au temps, il n'y a qu'un bon côté pour chacun des artistes qui veulent le représenter. Nos peintres, qui ne paraissent pas se douter de cela, expriment les physionomies, les formes et les couleurs comme au hasard, telles qu'elles se présentent, sans les examiner pour en trouver l'aspect le plus original et le plus caractéristique. De là la vulgarité et la banalité qui encombrent nos expositions. Les grands artistes, parce qu'ils voient clairement et pénètrent plus profondément, font quelque chose de rien ; les autres font rien de quelque chose. Les qualités spéciales des êtres et des

objets échappent logiquement à ceux qui se contentent de les regarder en passant; ils n'en voient que l'apparence matérielle. Ne sont-ce pas les impuissants qui ont inventé la religion de la « tache de couleur. » L'apparence leur a suffi, et ils ont constitué une école d'artistes pour qui la forme vient en second rang. D'autres, qui ne voient que la forme, versent dans la même erreur. La nature, complexe, variée à l'infini, du charmant au monstrueux et du grotesque au sublime, nous enseigne que rien ne doit être négligé dans les œuvres qui doivent la représenter, qu'elles soient analytiques ou synthétiques, qu'elles donnent l'idée d'un caractère ou d'une scène. Nos artistes ne paraissent pas se douter de cela; ils croient qu'il suffit de se laisser aller à sa fantaisie, que la science et la réflexion sont inutiles, que l'étude est une superfétation, et cela parce que des génies puissants leur semblent avoir produit des chefs-d'œuvre comme un oiseau chante, comme un enfant marche sans avoir appris. Leur erreur est double, puisque le génie a travaillé, étudié, approfondi, puisqu'il a souffert dans l'enfantement.

E. L.

VERRES A LA « FAÇON DE VENISE »

FABRIQUÉS AUX PAYS-BAS

3e LETTRE

au Comité du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie (1)

Messieurs,

Comme le dit parfaitement M. Pinchart (2), à propos de la grande diffusion de la verrerie à la façon de Venise par toute l'Europe, il y a bien des recherches encore à faire sur l'histoire de cette industrie artistique.

Le verre est, malgré sa fragilité, un des produits qui ont été le plus exportés au loin.

Avant Venise, que d'aucuns considèrent comme ayant été

(1) Voir ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, pp. 133 et 335.

(2) *Ibid.*, p. 389.

seulement l'héritière de Sidon, d'Alexandrie et de Rome (1), ces dernières villes envoyaient à l'étranger des fabricats artistiques dont la forme indiquerait réellement une transmission à la ville des lagunes, des procédés et secrets de fabrication des cités anciennes.

En effet, une tombe de Hollange (Grand-Duché de Luxembourg), tombe belgo-romaine (et qu'on tendait encore à vieillir en l'appelant sépulture druidique), révéla aux yeux étonnés des fouilleurs une magnifique coupe en verre contenant dans son épaisseur des dessins variés formés par des fils d'émail opaque, diversement colorés, d'une finesse et d'une ténuité extrêmes... La première pensée des inventeurs est immédiatement de dépeindre les procédés de fabrication, en empruntant à Venise la description des siens (2).

Quand on trouve des verres au mont Beuvray (l'ancienne Bibracte?), on s'écrie qu'ils offrent des types et des mélanges de verres colorés « aussi remarquables que les produits dont les Vénitiens ont été considérés comme les inventeurs 1,500 ou 2,000 ans plus tard (3). »

Deville (4), en dépeignant certains verres de Pompéi, qu'il croit avoir été fabriqués là même, énonce que cette localité, « 1,500 ans avant Venise, fabriquait des verres à filigranes

---

(1) Indépendamment d'ateliers grecs, étrusques, campaniens, comme ceux dont les produits sont décrits au *Bull. monumental*, XII, cité par les *Publications de la Société pour la conservation des monuments dans le duché de Luxembourg*, IX, p. 21 (rens. de M. DE LONGPÉRIER); DEVILLE, *Histoire de l'art de la verrerie dans l'antiquité*, p. 19, pl. IX; LENORMANT, *Catal. de la collection Raifé*, n° 1461 (au sujet de coupes en verre-cristal, trouvées à Cume).

(2) D'après PELOUZE et FRÉMY, *Traité de la chimie générale*, II, p. 573.

(3) *Revue archéologique*, 1872, p. 320.

(4) *Loc. cit.*

avec un art, une délicatesse, une perfection que Venise n'a pas surpassés », et il reproduit, en effet, certains verres dont les nuances sont fondues dans la masse, « de manière à ressembler à certains verres de Venise. »

Notre honorable président, M. Chalon, en décrivant le beau plateau en *millefiori* de Corroy (1), constatait, Messieurs, la même ressemblance des verres anciens et des verres de Venise, en disant : « Figuier et bien avant lui Salomon, l'ont dit : il n'y a rien de nouveau sous le soleil. Ainsi ces verres filigranés que nos verreries actuelles de Namur ont, avec tant de succès, imités des verriers de Venise du XVIIe siècle, ceux-ci les avaient eux-mêmes imités des anciens. »

Mais mieux vaut encore déplacer au loin l'industrie elle-même que les fabricats, alors que ceux-ci se brisent si facilement ; les verriers de l'Empire romain avaient déjà songé à transporter leur art avec eux à l'étranger, sachant qu'ils trouveraient partout la matière première : les savants, que la lecture des œuvres de de Guignes, Rémusat, Klaproth, Reinaud, aura familiarisés avec les relations entre l'Empire romain et l'extrême Orient, apprendront sans stupéfaction que, d'après les livres chinois, entre les années 424 et 451, c'est-à-dire sous les petits-fils de Théodose, un marchand européen se présenta à la cour de l'empereur de la Chine pour lui offrir de fabriquer des verres de différentes couleurs, comme ceux que la Chine recevait déjà à cette époque de l'Occident (2).

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, III, p. 192. D'après ce que m'a dit feu M. DE LONGPÉRIER, une tasse en verre *millefiori* qui figurait à l'Exposition de Paris de 1867, provenait de Corroy, et complétait peut-être la soucoupe.

(2) REINAUD, *Relations politiques et commerciales de l'empire romain avec la Chine*, etc., p. 286.

Faut-il donc s'étonner que, comme les verriers romains, leurs précurseurs, — les verriers italiens de la Renaissance, aient songé à transporter leurs personnes et leurs procédés dans les pays étrangers?

Peut-être même y eut-il réciprocité, et certains de nos verriers flamands émigrèrent-ils aussi au loin, même dès le moyen âge.....

Mais que je n'anticipe pas; je traiterai en son lieu cette question intéressante.

Je veux parler d'abord de la très grande émigration des verriers italiens, par toute l'Europe, au XVIe siècle et au XVIIe.

Nos lecteurs, Messieurs, par des lettres de M. Pinchart et par les miennes, connaissent déjà les verreries à la façon de Venise établies en divers lieux, qui faisaient concurrence à nos fabriques belges ou dirigées par des Belges, à Anvers, Bruxelles, Liège, Maestricht, Bois-le-Duc, Mézières, Verdun, etc., etc.

Il est intéressant, à ce propos, de citer les termes mêmes de la requête du 7 janvier 1613 (1) que j'avais simplement mentionnée.

On y parle de l'utilité qu'il y a d'établir, pour la fabrication du verre à la façon de Venise, une fournaise à Bruxelles, ville qui doit aussi bien en être pourvue « que les autres villes réales du monde, si comme celle de *Venise* qui entretient quatre fournaises pour son service seul, la ville de *Rome* deux, et à *Florence* une pour le service de la Court et du peuple, comme aussi en *Naples*, à *Milan*, à *Veronne*, à *Parys* et à *Londres*, en Angleterre, de manière que tous les

(1) Hourdoy. Document XI.

Roys et Princes desirent et affectent avoir en leur royaulme cette science... »

Eh bien ! dans les termes de cette requête, il n'y avait absolument aucune exagération : de nombreuses omissions existent dans l'énumération, pourtant si circonstanciée, de toutes les villes où on se livrait à la fabrication du verre à la façon de Venise.

Quoiqu'on nous dise que seulement vers 1547 commença l'émigration des verriers italiens vers l'étranger (1), une tradition et certains renseignements consignés en des manuscrits du XVIIIe siècle, énoncent que les verriers belges de Colnet, dont on trouve la trace chez nous dès la fin du XIVe siècle, seraient d'origine italienne. Citons cette hypothèse ici uniquement pour mémoire et sauf à y revenir.

Mais, dès la première moitié du XVe siècle, il existait en Allemagne des verreries où l'on s'efforçait d'imiter les produits de Venise, qui avaient déjà alors une grande vogue (2). En 1428, un verrier de Murano, Onossorius de Blondio, avait établi une usine à *Vienne*. Un autre, en 1486, Nicolas dit le Welche (3), demandait l'autorisation de fonder un établissement pour faire des verres à la façon de Venise ; le Conseil d'État accueillait sa demande et lui accordait même une exemption d'impôts pendant dix ans. Sa verrerie construite à Vienne, dans les environs du Prater, était encore

---

(1) *Moniteur belge* du 11 novembre 1878, p. 3596.

(2) PELIGOT, *Le verre, son histoire et sa fabrication* (Paris, 1877), p. 342. Cfr. (HETTNER), *Führer durch das provincial Museum zu Trier* (zweite Auflage, 1883), p. 51, qui lui-même cite le Guide du Gewerbe Museum de Berlin.

(3) *Welche* est quelquefois pris pour *Belge* : aurions-nous ici la « Verrerie d'Allemagne associée à une maison flamande » dont parlent les frères Danzolo en 1507 ? (Voir ci-après ce qui concerne cette requête).

en activité en 1563. Une autre, « à la mode italienne, » fut installée à *Veidlingen*, près de Vienne, sous le règne de l'empereur Ferdinand Ier; on faisait alors de grands efforts pour transplanter en Autriche l'industrie des Vénitiens. On ajoute qu'à cette époque la vogue des produits italiens était immense en Allemagne et qu'on cherchait sans grand succès à les imiter, allégation bien contraire, on l'a vu plus haut, à celle des verriers d'Anvers, qui, en 1607, soutenaient que leurs concurrents de Liège contrefaisaient les verres de Venise « sy ponctuellement qu'à grand peine les maistres sçauraient juger de la différence. » La fabrication belge à la façon de Venise l'aurait donc emporté sur toutes les autres au nord des Alpes.

En 1572, un Salviati (nom bien connu à Venise, où on le retrouve encore aujourd'hui dans la firme d'un des principaux établissements verriers), du prénom de Fabiano, s'adressa au comte du Lude, gouverneur du *Poitou*, pour obtenir sauvegarde à l'égard des gens de guerre : le comte du Lude accorde ce qu'on lui demande « voulant gratiffier, favoriser et bien traicter Fabian Salviate, escuyer, gentilhomme de Myrane, pays de Venize, venus, luy et sa famille, en ce païs de Poictou pour praticquer l'art de la verrerie, » et le gouverneur autorise l'impétrant à placer « sur le pourtant de sa mayson de l'Argentière (paroisse de Prailles), ses armes et pannonceaux, » en le dispensant de tout logement militaire (1). Pour ob-

(1) B. Fillon, *L'art de terre chez les Poitevins*, p. 208.

Ce passage n'avait pas échappé à M. Pinchart (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXI, p. 561). Si j'y reviens ici, c'est à raison du document concernant Allary, sur lequel j'aurai à insister ci-après.

tenir ces faveurs, Salviati avait sans doute fait ses preuves et était établi depuis quelque temps dans la contrée.

Le 11 août 1588, Jean Ferro, gentilhomme verrier, sans doute Italien à en juger par la désinence de son nom, et la ressemblance de ce nom avec d'autres qui sont cités plus loin, présenta requête à la ville de *Nantes* pour obtenir le droit de travailler en verre et vaisselle blanche ou faïence, avec maintenue et jouissance des privilèges accordés aux gentilshommes. Il lui fut répondu par le bureau qu'il pouvait exercer son état et jouir de ses privilèges dans la ville, les faubourgs et tout le comté. Il est présenté comme le premier verrier qui se soit établi à Nantes (1).

On verra plus loin d'autres verriers italiens, les Saroldi établis dans le Poitou depuis 1645.

En France, l'attention avait été tout spécialement attirée sur les verres de Venise par le fait suivant : un vaisseau espagnol avait été pris par les corsaires de La Rochelle et conduit dans le port de cette ville, à la fin de l'année 1542, époque d'un séjour de François Ier (2) : 20 grands coffres pleins de coupes de Venise, etc., furent retenus et payés par le roi, et un grand nombre des objets provenant de la prise furent distribués aux dames de la cour, ou envoyés à Rouen et à Dieppe. La « grande beauté » qu'on trouva à ces exemplaires de l'industrie italienne les mit immédiatement à la mode, et M. Pinchart (3) nous a fait connaître

---

(1) Travers, *Histoire de Nantes*, III, p. 3.

(2) B. Fillon, *l. cit.*, p. 117.

M. Pinchart, ci-dessus, XXII, p. 365, cite déjà en 1538, de la « vaisselle de verre cristallin vénitien, » en un inventaire de François Ier.

(3) *Ibid.*, p. 371.

que quelques années plus tard, en 1551, Theseo Mutio de Bologne, obtenait en France, de Henri II, privilège pour la fabrication de verre « de la même beauté et excellence que ceux qu'on souloit apporter de Venise. »

Sous Louis XIV, Colbert établit en 1665, à *Paris*, au faubourg Saint-Antoine, une manufacture de verres à la façon de Venise, à l'effet de dispenser les Français de s'adresser à Murano pour y obtenir des verres italiens à des prix élevés (1). On nous montre le Roi Soleil allant, en grande pompe, une après-midi, visiter dans ces ateliers du faubourg, les ouvriers qu'on lui avait expédiés de Venise pour cette fabrication (2).

En 1669, Colbert recommandait à l'ambassadeur français de s'informer à Venise si la République fabriquait autant de glaces qu'autrefois, où elles s'expédiaient et si les manufactures françaises y avaient toujours le même débit.

Non seulement Colbert travailla à dégoûter les négociants français de s'approvisionner à Venise, mais il chargea l'ambassadeur d'engager pour la France des ouvriers vénitiens. L'ambassadeur avait répondu que les peines les plus sévères frappaient les ouvriers qui consentaient à s'expatrier, et que ceux qui essayeraient de se mettre en relation avec eux à ce sujet, risqueraient d'être jetés à la mer. Cependant, sur les instances répétées de Colbert, on parvint à attirer en France quelques ouvriers vénitiens, qui contribuèrent à la création de la grande manufacture de glaces de Saint-Gobain et de

---

(1) *Biographie universelle*, v° Colbert.

(2) Ch. Yriarte. *Venise. Histoire, Art, Industrie*, etc., 3e édit. Paris, 1878, p. 214.

celle de Cerey ; mais après la mise en train de ces établissements, on était arrivé à un degré suffisant de perfection dans la fabrication, pour pouvoir se passer désormais du concours des ouvriers italiens (1).

A *Dessau*, chef-lieu du duché d'Anhalt, on a aussi fabriqué au XVIIe siècle du verre à la façon de Venise, et Demmin (2) commet l'étrange erreur d'affirmer que « les verres à ailettes (Flügelgläser) attribués à tort, avant mes recherches, dit-il, à la verrerie de Venise, ne datent que du XVIIe siècle, où ils ont été soufflés à Dessau... »

Voilà Venise biffée d'un trait de plume, et en même temps toute la verrerie à la façon de Venise du XVIe siècle !

Mais ce qui est plus étrange, c'est que Demmin lui-même, par les détails qu'il donne, fournit la preuve du concours des ouvriers de Venise.

« La manufacture, dit-il, avait été fondée en 1669 au château d'Oranienburg par le prince Jean Georges II d'Anhalt (ici des détails tout à fait superflus sur ce personnage et sur son fils). La manufacture fut installée l'année suivante à Dessau même. Un verre, le premier produit par cette manufacture le 1er décembre 1669, fait partie de la collection de la maison gothique à Woerlitz, près de Dessau. En 1679, dix ans après la fondation, le prince fit venir de Murano le verrier Marinelli, et de Vienne Ludovico Savonelli (3), le

---

(1) CLÉMENT, *Histoire de Colbert et de son administration* (1874), I, p. 313. Cfr. PINCHART, ci-dessus, XXII, p. 397.

(2) *Guide de l'amateur de faïences et de porcelaines*, 4e édit., 1873, p. 1331. Il est utile de reproduire ici tout le passage auquel il a déjà été fait allusion ci-dessus, XXII, p. 138.

(3) Ce qui prouve la continuation de la verrerie de Vienne à la façon de Venise durant le XVIIe siècle (Voy. ci-dessus, p. 20).

second, probablement aussi italien, afin d'introduire dans la manufacture la fabrication des verres dits vénitiens. C'est donc entre 1679 et 1686, année où la production cessa, que tous ces verres à ailettes (Flügelgläser) faussement désignés comme vénitiens, ont été fabriqués à Dessau. Beckmann, dans son *Histoire* d'Anhalt, II, III, p. 68, parle de cette célèbre manufacture, dit qu'on y a aussi fabriqué *des verres de cristal,... des verreries en filigrane, des verres de couleur*, et qu'un des verriers, nommé Joselli, y a fait des miroirs avec cadre de verre qui furent débités avec succès aux foires de Leipzig, et un grand nombre furent faits pour la cour de Prusse et d'autres cours princières. »

On le voit, quoique la Sérénissime république appelât l'industrie du verre la « pupille de mes yeux » (1); quoique depuis 1454, des statuts draconiens prononçassent les peines les plus sévères et même la mort contre les ouvriers verriers transfuges; quoique depuis 1490 (2) la corporation des verriers de Venise eût été placée sous la tutelle immédiate du Conseil des Dix; bien des verriers de Murano, comme le dit l'abbé Zanetti en un passage cité par M. Pinchart dans sa deuxième lettre, s'enfuirent de Venise séduits par l'or de l'étranger, et « il y aurait de quoi étonner le lecteur si l'on faisait l'énumération de tous ces déserteurs. »

Qu'on en juge rien que par la liste des localités suivantes, où au XVIe siècle et au XVIIe on a fabriqué du verre à la façon de Venise avec le concours d'ouvriers italiens.

---

(1) Annali, *Dizionario*, v° Murano, p. 494.
(2) Ch. Yriarte, p. 215.

Ces endroits sont les suivants, au nombre d'environ cinquante :

Dans les *Pays-Bas :* Anvers (1), Bruxelles (2), Namur (3);

Dans les *Provinces-Unies :* Bois-le-Duc (4), Middelbourg (5), Amsterdam (6), Harlem (7);

Dans le *Pays de Liège :* Liège, Huy, Maestricht (8);

En *France :* Paris (9), Rouen, Melun, Nevers (10), Verdun, Mézières (11), Nantes, Vendrennes, l'Argentière (en Poitou) (12), Saint-Gobain, Cerey (13), des localités de la Provence et du Dauphiné (14);

---

(1) Houdoy; Pinchart; Génard, *Bulletin des archives d'Anvers*, XIII et XIV, *passim; Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 133 et 337.

(2) Houdoy, *passim.*

(3) Houdoy, Document XII, du 4 septembre 1629; S. Bormans, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XIX, p. 463; cfr. XXII, p. 399; M. van de Casteele vient de retrouver un document du 15 février 1629 concernant la verrerie de Namur à la façon de Venise.

(4) Van de Casteele, *Lettre à Monsieur S*(chuermans) *sur l'ancienne verrerie liégeoise*, p. 4 et 14. (Je cite la pagination spéciale de cet intéressant écrit qui a déjà eu deux éditions, — et non celle du *Bulletin de l'Institut archéologique liégeois*, t. XIV, dont la première édition est un tiré à part.)

(5) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, pp. 148, 371 et 387 : c'est M. Génard qui, contrairement à ce qu'affirme le second passage cité, a le mérite d'avoir le premier fait connaître cette fabrication.

(6) Pinchart, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 388. Voy. ci-après, p. 41, pour les verreries d'Amsterdam et Middelbourg.

(7) *Bull.* cité, p. 371 et 372, note 1.

(8) Van de Casteele, *loc. cit., passim; Bull. des Comm. roy d'art et d'archéol.*, XXII, p. 152 et 388.

(9) Houdoy, Document du 7 janvier 1623; *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, pp. 371 et 389, et ci-dessus, p. 16.

(10) Pinchart, *Bull.* cité, XXII, p. 389.

(11) Van de Casteele, pp. 4, 14, 21; Houdoy, Documents de 1607, 1608.

(12) Fillon, voir ci-dessus, p. 14.

(13) Voir ci-dessus, p. 16.

(14) Pinchart, *Bull.* cité, XXI, p. 387, et XXII, p. 389; cfr. aussi van de Casteele, p. 20, où il s'agit d'ouvriers du Dauphiné, engagés à Liège.

En *Allemagne :* Cologne (1), Kiel (2), Dessau (3), Vienne, Veidlingen (4), Nurenberg (5);

En *Angleterre :* Londres (6) ;

En *Italie*, outre Venise et Murano : Rome, Naples, Milan, Vérone, Florence (7), Parme (8), Mantoue (9), Bergame, Brescia, Bologne, Trente, Turin, Gênes, des localités de la Romagne (10) ;

En *Portugal*, à Lisbonne (11) ;

En *Espagne*, à Cadix (12) ;

Dans le *Levant* même, Zanetti parle de colonies de Muranais qui y fabriquaient du verre à la façon de Venise (13).

Et encore dois-je omettre les émigrations qui ont eu lieu, au XVIIIe siècle, vers une quantité de localités que cite le même Zanetti, mais qui n'intéressent plus mon sujet.

---

(1) PINCHART, *ibid.*, p. 388, note 3. (Voy. aussi *ibid.*, p. 138.)

(2) VAN DE CASTEELE, p. 20.

(3) Voy. ci-dessus, p. 17.

(4) Voy. ci-dessus, p. 14. ZANETTI, dont M. PINCHART a bien voulu me communiquer le *Guide di Murano*, mentionne Vienne, p. 213.

(5) On peut le supposer par ceci : Cornachini, qui venait d'Allemagne (GÉNARD, *Bull. des arch. d'Anvers*, XIII, p. 434), et qui d'Anvers alla à Nurenberg, pour y trouver des ouvriers, avait sans doute été attaché comme directeur ou artisan à une fournaise établie en cette ville. ZANETTI, *loc. cit.*, désigne tout spécialement Vienne. Jean-Michel Cornachini (lui-même, ou son père?) avait été héraut d'armes de Charles-Quint (BUTKENS, 1er suppl., p. 110.

(6) HOUDOY, Document du 4 janvier 1625; PINCHART. *Bull.* cité, p. 375, 380 et 398. Voy ci-après, p. 42.

(7) HOUDOY, *ibid.*; BUFFA, *l'Universita dell' arte vitrea di Altare*, p. 23, cite Naples et Milan. ZANETTI, *loc. cit.*, parle de Florence et Turin.

(8) ZANETTI, *loc. cit.*

(9) PINCHART, *Bull.* cité, p. 389, note 1.

(10) BUFFA, p. 23.

(11) ZANETTI, *loc. cit.*

(12) ID., *ibid.*

(13) ID , *ibid.*

II.

Cependant, il ne faut pas absolument attribuer à Venise seule l'émigration italienne des ouvriers verriers par toute l'Europe.

Tandis que Venise prohibait la sortie de ses ouvriers, d'autres localités italiennes favorisaient celle des leurs, ingénieuses à profiter de la vogue des produits de verre artistique d'Italie.

Il y avait donc deux courants : un courant partant de Venise, combattu par toutes sortes de restrictions et de pénalités, etc.; l'autre, facilité par la bienveillance mutuelle des intéressés : ce courant avait pour source principale Altare, près de Savone, dans l'ancien marquisat de Monferrat.

Cittadella, dont M. Pinchart (1) invoque le témoignage, parle d'une grande émigration à l'étranger de verriers d'Altare, qui allèrent déjà vers 1548 transplanter par toute l'Europe la fabrication dite altariste.

M. van de Casteele, en son intéressante notice sur l'*Ancienne verrerie liégeoise*, a énuméré, à côté des verriers de Murano qui se sont engagés à Liège vers 1650, un certain nombre de gentilshommes verriers venant d'Altare, et la façon d'Altare était assez estimée pour que parfois on demandât, même aux verriers émigrés de Murano, de travailler à cette façon, qui était sans doute en faveur.

Leurs contrats portent individuellement la mention : « luy payant les droits de Messieurs les consultz de laltar, suyvant et à proportion de sa quocte et contingent (2). »

---

(1) *Bull. des Comm. roy d'art et d'archéol.*, XXII, p. 396.

(2) *Ibid.*, pp. 135 et 137; VAN DE CASTEELE, p. 10.

Or, — ce qui a permis ci-dessus d'étendre singulièrement le cercle des localités où l'on fabriquait des verres artistiques, — il est constaté (1) que la République de Gênes et les fabriques de Bergame, Brescia, Bologne, Trente, Milan, Turin, de la Romagne et des contrées suivantes : Naples, Angleterre, Hollande, Flandre, France, Allemagne, recouraient aussi aux consuls d'Altare pour obtenir d'eux des ouvriers habiles à exercer l'art de la verrerie et à ouvrir des fabriques pour la confection du verre, ce moyennant une rétribution payée auxdits consuls.

Les *Consuls de laltar*, des documents liégeois, sont les consuls d'Altare, et en effet, d'après des renseignements obtenus de la localité même (2), l'adjonction de l'article au nom fait du nom d'Altare, dans le dialecte populaire l'*Altar*.

Ces consuls de l'Altare étaient des administrateurs que s'était donnés elle-même la corporation l'*Universita dell' arte vitrea*, ou corporation des verriers d'Altare : les pouvoirs de ceux-ci furent confirmés le 15 février 1495, par Guillaume, marquis de Monferrat, et approuvés le 26 juin 1512 (3).

Le fait éclaire d'un jour tout nouveau certains documents

---

(1) Id., *ibid.*, p. 27.

(2) M. Mariano Brondi, président de l'Association des artisiens verriers (*Artieri vetrai*) d'Altare. Lettre à M. Em. de Laveleye, membre de l'Académie, à l'obligeance de qui j'en dois la communication.

Artisan et *artiste* sont des expressions dont le sens moderne ne traduirait pas exactement celle d'*artieri* : je reprends celle d'*artisien* (ou de *constenaer*) que je trouve dans les recueils de modèles du XVIe siècle, de Théod. de Bry, Floris, Jérôme Cock et autres, pour désigner les industriels qui s'inspirent de l'art : « orfebvres, graveurs et aultres *artisiens*. »

(3) Id., p. 30.

du XVIIe siècle, présenté par Fillon (1), document où cet auteur n'avait pas compris le nom de localité « *Faltare* », qu'il cite plusieurs fois.

Ce document, qui est du 4 février 1645, est un certificat délivré en la ville d'Altare, État de Monferrat, diocèse de Noli, en présence d'un juge délégué par Charles II, duc de Mantoue et de Monferrat, par nobles personnes, les seigneurs Pierre-Vincent de Cosse, Jacques-Philippe de Cosse, Barthélemy Ponte (et non Poute), Joannin de Raguet et Baptiste Cosse, « consuls en la même ville pour l'art » de la verrerie, cette autorité leur ayant été concédée » par Ill. et excell. Seigneur Guillaume, marquis de » Monferrat, dès l'an 1495, le 5e jour du mois de février, » et ensuite confirmée par Sér^me Seigneur Guillaume de » Gonzague, duc de Mantoue et de Monferrat, l'an 1552 (2). »

Lesdits consuls d'Altare attestent la noblesse de la famille altariste de Sarode, non seulement par des faits de possession immémoriale de noblesse et de notoriété, mais surtout par ce que voici : « ce qui est une preuve très assurée que » les membres de la famille de Sarode sont nobles et de » race noble, c'est qu'ils jouissent du privilège d'exercer l'art » de la verrerie, auquel ceux qui ne sont pas nobles ne » sont pas admis (3); ce qui est très vrai et doit être tenu

---

(1) *Loc. cit.*, p. 209.

(2) Lire 1512 (voir plus haut) ou bien 1582, s'il n'y a pas erreur sur la désignation du prince : c'est en 1573 seulement que Guillaume de Mantoue devint duc de Monferrat; auparavant le duché appartenait aux Paléologue.

(3) Il y avait donc trois sortes de noblesse verrière :

a) En France et aux Pays-Bas, les nobles *quoique* verriers;

b) A Venise, les nobles, *parce que* verriers;

c) A Altare, les verriers, *parce que* nobles.

» pour certain et assuré par tous, devant tous et publique-
» ment. »

Il y a lieu de s'arrêter un instant à ces de Sarode, qu'on déclare nobles parce que, à Altare, les nobles seuls pouvaient pratiquer l'art de verrerie.

Cette digression amènera l'examen d'un point intéressant : y a-t-il eu émigration, au moyen âge, de verriers flamands vers l'Italie?

Au mois d'août 1882, eut lieu à Altare une fête du travail organisée par l'association moderne des verriers de cette localité.

Le programme de cette fête est signé par deux membres de la même famille de Sarode, restés au pays natal : Luigi Saroldi et Rinaldo Saroldi (1) figurent l'un comme président, l'autre comme secrétaire du Comité exécutif.

C'est là certes un rapprochement de noms aussi intéressant que celui qu'on a pu faire entre les noms des Miotti, des Salviati, tant de Venise même que de l'émigration à l'étranger, noms en quelque sorte attachés à la fabrication du verre à la façon de Venise.

Mais ce qui est plus curieux pour nous, est le contenu

---

(1) Les de Sarode, du Poitou, devaient ignorer leur origine altariste ; car ils ont laissé Fillon dans l'erreur sur le prétendu nom *Faltare* du document qu'ils lui ont communiqué.

A la suite des présentes recherches, qui ont été accueillies à Altare avec un empressement indicible, je dirais presque avec reconnaissance, M. Mariano Brondi m'écrit que des relations ont été établies entre les de Sarode, du Poitou, et leurs parents les Saroldi, restés au lieu d'origine : « Grazia particulari le rendono le famiglie Saroldi, alle quali ha Ella fornito l'occasione di mettersi in relazione coi loro parenti del Poitou, il che può forse tornare loro utile assai. »

du programme de la fête (1), où l'on rappelle que les verriers d'Altare avaient eux-mêmes, comme initiateurs, depuis le xe siècle, des émigrés de Flandre et de France (2). Ce qui, d'après le programme, explique, comme on l'a vu plus haut, que, par un échange de bons procédés, la Flandre et la France, comme Gênes, etc., en s'adressant aux consuls de l'art de la verrerie à Altare, obtinrent d'eux, dans la suite des temps, l'envoi d'habiles ouvriers pour faire profiter le berceau, des progrès effectués en Italie.

Peut-être le xe siècle est-il bien une date un peu reculée pour cette influence flamande ou française exercée sur l'art de la verrerie des Italiens, et probablement faut-il s'en tenir au moins au xiie siècle, date fixée par Amati ; mais ce qui est parfaitement certain, en tous cas, c'est qu'au commencement du xvie siècle, les verriers de Venise déclaraient eux-mêmes qu'ils avaient quelque chose à apprendre des verriers flamands, puisque, de Murano, en 1507, est émanée une requête des frères Danzolo del Gallo, à l'effet de pouvoir imiter et introduire en Italie les procédés de la fabrication flamande pour les miroirs (3).

Cette requête parle d'une maison flamande associée à une maison allemande : il pourrait bien s'agir là de ce Nicolas, dit le Welche (le Belge?), cité plus haut, qui, en 1486, avait

---

(1) XV *Agosto* MDCCCLXXXII. *Festa del lavoro et dela providenza in Altare*, p. 5. Communication en avait été faite par M. Ém. de Laveleye, qui a rendu compte de la fête dans la *Revue de Belgique*, livraison d'octobre 1883.

(2) Amati on l'a vu ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 135, ne parle que d'émigrés de Bretagne et de Normandie.

(3) Houdoy, p. 3, qui cite Turgan, *Les grandes usines. Les verreries de Murano;* voy. aussi Sauzay, *La verrerie depuis les temps les plus reculés*, p. 81 ; Ch. Yriarte, p. 215.

établi à Vienne une fabrique de verre à la façon de Venise, et qui lui-même aurait inventé des procédés dont les Vénitiens, à leur tour, sont devenus les imitateurs (1).

Il n'y a rien d'étonnant à pareil échange de procédés internationaux ; mais que faut-il croire du fait de ces verriers flamands qui seraient allés se fixer en Italie au xe, au xie, voire même au xiie siècle ?

Que nous dit-on à ce sujet ? Voici la version de Buffa (2), d'après les légendes et traditions d'Altare : Vers l'an 1000, raconte-t-on, vivait dans l'ilot de Bergeggi, près de Savone, un pauvre ermite, venu là de la Flandre française. Il fut créé abbé de la riche abbaye de Fornelli, près de Mallare. Les bois épais qui couvraient alors toute la crête des Apennins et dont aujourd'hui encore on admire de majestueux restes à Montenotte, l'engagèrent à choisir cet endroit comme très favorable à l'établissement d'une verrerie, à raison de la facilité d'obtenir du combustible à proximité. Il persuada à plusieurs familles de son pays natal d'émigrer et de s'établir au sommet des Apennins pour y travailler à la fabrication du verre. Ces familles, au nombre de huit, étaient les *Bourdon*, *Blanchard*, *Bousson*, *Breaund* (3), *Borynolle*, *Raquette*, *Saraud*, *Varaud* (?), qui subsistent encore aujourd'hui sous les noms italianisés de *Bordoni*, *Biancardi*, *Buzzone*, *Brondi*, *Bormioli*, *Rachetti*, *Saroldi* et *Varaldi*.

Buffa démontre parfaitement l'origine étrangère de ces

---

(1) Hourdoy, p. 11, pense qu'il s'agissait de la fabrication des miroirs des de Lalaing, dont parle aussi M. Pinchart, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 586, et sur laquelle il a annoncé qu'il reviendrait.

(2) *Loc. cit.*, p. 12.

(3) Le nom de *Breaud* est porté par une famille de Bruges (Voir *Catal.* de l'Exposition nationale de Bruxelles en 1880).

familles qui ont fondé la colonie verrière d'Altare, à l'exclusion de toutes autres, et dont la plupart s'y sont maintenues jusqu'à nos jours, continuant à y exercer l'art de la verrerie.

Les excellents arguments qu'il produit, sont tirés du type physique et de l'idiome des modernes altaristes. Ils sont de taille moyenne, membrus, ils ont la face replète et peu colorée, le crâne presque rond et sont distincts, par ces caractères, de toute la population circonvoisine des Apennins. Les descendants des familles primitives s'appellent les *Monsù;* ils se considèrent comme supérieurs aux *Paesani*, qui forment la population adventice. Le nom même de la localité *Altare* ou *l'Altare* se dit aussi *l'Alté*, *Lâté* (l'autel), forme essentiellement étrangère (1); ils parlent de l'*arte nobla del veire*, tandis que leurs voisins disent *arte nobile del vetro;* ils prononcent *bal du sabre* pour *ballo della sciabola*, etc.

Mais si l'origine étrangère est prouvée par là d'une manière incontestable, c'est peut-être aller trop loin que d'admettre avec Buffa l'origine flamande.

Voici la forme donnée par lui à son raisonnement :

« La plupart des noms primitifs, Bourdon, Blanchard, Bousson, etc., sont encore portés aujourd'hui en Flandre et spécialement à Val-Saint-Lambert; cette circonstance, jointe à celle qu'en ce dernier endroit on fabrique du verre de toute ancienneté, fait croire que la colonie d'Altare provient de ce pays (2). »

---

(1) « *Li cresse de l'Até* » (ou de l'Autel) est le nom wallon d'une cime de rocs du côté de La Roche.

(2) Voici le texte même de Buffa, p. 14 : « I più di essi anzi son vivi tuttora nella lor forma originaria nella Fiandra, specialmente a Val Saint-Lambert. La qual circostanza, unita a quell' altra dell' essere colà antichissima l'industria dei vetri, ha fatto credere che la colonia altarese provenisse da quel paese. »

Je regrette de devoir décliner cette attribution trop précise, selon moi ; mais cette précision même me permet d'en démontrer l'exagération et l'erreur.

D'abord, la *Flandre* était bien une dénomination générale appliquée aux Pays-Bas anciens, de telle façon qu'à l'étranger Bruxelles, Anvers, Namur, Tournay, étaient considérées comme villes flamandes, tout comme Gand, Audenarde, Bruges, Ypres.

Mais quant à Liège et à Seraing, où se trouve l'établissement de Val-Saint-Lambert, ces localités faisaient partie de l'empire d'Allemagne et ont toujours été séparées des Pays-Bas, et par conséquent distinctes de la Flandre.

De plus, Val-Saint-Lambert, jusqu'à la Révolution française, était le siège d'une abbaye, et ce n'est qu'après la suppression de celle-ci, qu'au présent siècle, en 1826 (1), on a transféré dans les bâtiments de cette abbaye la verrerie précédemment établie à Vonêche.

Mieux encore, s'il est vrai qu'il y a encore parmi les verriers de Val-Saint-Lambert des Bourdon, Blanchard, Bousson, Raquet, etc., il se pourrait que ceux-ci fussent simplement des descendants d'Altaristes venus à Liège, au XVIe siècle : en effet, un Buzzone qui s'engagea en 1665 chez les frères Bonhomme (2), avait repris son nom primitif de *de Buysson* (3), et dès lors les hypothétiques Buisson de

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XX, p. 292 (article de M. S. Bormans).

(2) Van de Casteele, p. 30.

(3) Un acte de mariage de la paroisse Sainte-Véronne, à Liège, en date du 31 décembre 1625, constate l'union d'un « Buisson, italien, » avec une Depayre, alliée aux de Glen et aux Bonhomme.

Les *Terri*, également d'Altare, reprennent aussi dans nos contrées le nom de

Val-Saint-Lambert seraient bien plus proches parents des *Buzzone* d'Altare que ne le suppose Buffa : il ne faudrait plus remonter à un auteur commun, datant du xe siècle ou du xie, et l'on pourrait s'en tenir au xviie.

Il est donc à croire que les verriers altaristes, si ce sont des émigrés arrivant d'au delà des Alpes, proviennent de Bretagne et de Normandie, peut-être de la Flandre française, mais non du pays de Liège.

M. van de Casteele, dans son travail déjà cité, énumère les noms suivants des Altaristes (1) implantés à Liège au xviie siècle, Sebastiano, Francesco et Vincento *Masaro*, Antoine *de Buysson*, Léandre *de la Faire*, qui se qualifiaient eux-mêmes Altaristes dans les contrats passés par eux; il faut y ajouter les noms suivants :

Antoine *Mereingo*, mentionné seulement comme italien par M. van de Casteele. Dans son contrat, il stipule une redevance en faveur des consuls d'Altare; de plus, d'après un passage de M. Buffa, cité ci-après, un verrier Mirengho, originaire d'Altare, dirige encore une usine à Terni, et d'après une lettre que m'a adressée M. Mariano Brondi, d'autres

---

La Fayre, avec les variantes de Fair, de Fer (voir registres baptismaux de la même paroisse).

Cfr. pour mémoire le nom des verriers belges de *Férier*, au commencement du xvie siècle (Pinchart, ci-dessus, XXI, p. 386, note 2); id , des *Ferry* (*ibid.*, p. 385), etc. Voy. aussi Reboul, *Les de Ferry*, etc , *verriers provençaux*. (Communication due à l'obligeance de M. Pinchart.)

(1) On pourra faire le même travail ultérieurement, à propos des Muranistes; mais le travail est plus aisé en ce qui concerne les Altaristes, parce que le nombre des familles est plus restreint, tout en ayant fourni un nombre plus considérable de leurs membres à l'industrie verrière : aujourd'hui plus de quarante membres de la famille des Bormioli sont encore inscrits dans la corporation.

Mirenghi existent encore à Altare, quoique ayant abandonné l'exercice de la profession de verriers.

Jovani, Jiocepo, Jogiocepo et Guillaume *Castellano*. Dans le contrat cité de Mereingo, il est stipulé que celui-ci aura une « chambre et lit conforme à monsieur Castellane avecque ce luy payant *aussi* les droicts de messieurs les consults de laltar; » ce mot *aussi* semble assimiler les deux individus quant à la nationalité; en outre, la même lettre de M. Mariano Brondi fait connaitre qu'à Altare il existe une place publique et une fondation pieuse portant le nom des Castellani.

Aux noms cités par M. van de Casteele, M. Mariano Brondi propose d'ajouter celui d'un verrier italien d'Anvers, nommé *Santo Schinco*, nommé par M. Génard (1); il paraît qu'il existe des Schinco aux environs d'Altare, point qui fera l'objet d'investigations ultérieures.

Enfin, dans la brochure de M. Buffa, apparaît comme essentiellement altariste, le nom des *Varaldi;* or, plusieurs actes de naissance de la paroisse de Sainte-Véronique, à Liège, à laquelle appartenait le faubourg d'Avroy, résidence des verriers italiens, nous font connaitre un Guillaume Varaldo (aussi nommé Walrade, Varade), comme parrain avec des marraines du nom de Claudia de Fer (probablement de Faire), de Marie et d'Elisabeth de Glen, ce qui sera démontré ultérieurement être un indice probable de relation avec les verreries dirigées par la famille de ce dernier nom, d'autant plus qu'en l'un des actes cités (du 22 décembre

(1) *Bulletin des archives d'Anvers*, XIV, p. 129.

1652), les parents du filleul de Guillaume Varaldo sont Henri Bonhomme et Marie de Glen.

Il aurait été bien intéressant de pouvoir distinguer les deux façons de Venise et d'Altare dont les actes font mention.

A cet effet, différentes questions ont été adressées à M. Mariano Brondi, qui y a répondu de la manière qu'on trouvera ci-après :

1° N'y a-t-il pas moyen pour déterminer la « façon des Altaristes » de rassembler pour le musée en formation au Val-Saint-Lambert ou pour celui de l'État, à Bruxelles, une collection d'anciens verres artistiques du XVIe siècle ou du XVIIe, qui auraient été conservés à Altare, et qu'on pourrait par là présumer y avoir été fabriqués?

R. « Il ne nous est pas donné jusqu'à présent de former une collection d'anciens verres d'Altare. Nos recherches sont restées infructueuses, parce que personne ne s'occupe chez nous de l'antique industrie du pays, et les familles d'Altare ont, depuis bien longtemps déjà, d'autres soucis que ceux de conserver d'anciens objets de verre; nos verriers sont aujourd'hui des ouvriers qui se préoccupent avant tout du travail et de la subsistance, et des moyens de rendre solidaires le capital et le salaire. Au commencement du présent siècle, l'industrie verrière était en pleine décadence, et beaucoup de nos artisans ont émigré à l'étranger, ou se sont dispersés, ou ont abandonné l'art; les anciens objets de verre n'avaient pas de prix à leurs yeux, et aujourd'hui il est sinon impossible, au moins très difficile d'en rencontrer quelque collection ou même quelque spécimen isolé. »

2° N'y a-t-il pas d'anciens documents manuscrits des

recueils de modèles ou de profils pouvant renseigner sur les spécialités du travail des altaristes?

R. « Même réponse pour les manuscrits. Les seuls documents conservés par quelques familles sont des privilèges à l'effet d'exercer l'art de verrerie, concédés par différents ducs de Mantoue et de Monferrat, des exemptions d'impôts, etc. Mais ce qu'il y a de plus regrettable, c'est que la tradition et même la notion de l'art altariste s'est perdue, à tel point que les noms techniques recueillis dans les contrats trouvés par M. van de Casteele, risquent de rester incompréhensibles pour nos ouvriers qui ne s'occupent plus que d'industrie moderne. Les plus habiles de ceux-ci appartenant aux familles qui ont conservé quelques traditions d'art ne sont pas restés à Altare, mais ils travaillent dispersés dans les ateliers énumérés par Buffa :

Milan, Angelo Bordoni et ses fils ;
Sesto-Calende, Bordoni et Bertoluzzi ;
Plaisance, Carlo Saroldi ;
Borgo S. Donnino, Domenico Saroldi ;
Parme, les frères Bormioli ;
Brescello, les frères Bordoni ;
Casal Maggiore, Brondi et Bormioli ;
Vestone, les frères Bormioli ;
Serofiano, les frères Bormioli ;
Terni, Rocco Mirenghi ;
Ferrare, Gian Batista Brondi ;
Rimini, Marini et Brondi ;
Pesaro, les frères Buzzone.

» Il y a d'autres fabriques d'Altaristes à *Lima;* au Brésil, à *Buenos-Ayres*, à *Montevideo*, etc.

» A leur retour, nous leur demanderons s'ils ont conservé quelque souvenir des noms techniques : masterlettes, restillons, sinelles, verres à escarbottes, coupes toumassines, etc., sur lesquels vous me consultez et qui auraient laissé des traces dans leur langage traditionnel ou dans leurs souvenirs.

» Nous ne désespérons pas cependant d'obtenir un résultat si nous retrouvons les anciens registres du Consulat de la verrerie qui doivent encore exister et contenir des renseignements très importants; mais personne ne s'occupe de l'histoire de notre art, absorbé que l'on est par l'utilité industrielle pratique. Nous nourrissons pourtant l'espoir de pouvoir tenter cet examen, et la découverte éventuelle des documents que nous allons rechercher, selon votre désir, aura certes sa très grande utilité.

» En toute hypothèse, nos perquisitions continuent, et aussitôt que nous trouverons quelque objet en verre, quelque modèle, quelque renseignement pouvant élucider la spécification de ce que fut la façon d'Altare et les moyens de la distinguer de celle de Venise, nous nous ferons un devoir de vous en informer. »

De même qu'aujourd'hui les verriers altaristes sont dispersés dans un grand nombre d'usines d'Italie, de même dans les siècles qui ont précédé le nôtre, beaucoup de fabriques italiennes travaillaient (sans doute en concurrence avec Venise) à l'aide d'ouvriers venant d'Altare (1), et parmi celles-ci figure notamment celle de Brescia.

Or, Pasquetti, celui qui a été représenté comme le « pre-

(1) Buffa, *loc. cit.*, p. 25.

mier inventeur de faire voires de cristal à la façon de Venise » dans les Pays-Bas, était de Brescia.

Il s'est donc probablement adressé à Brescia, pour en faire venir des verriers, et ceux-ci travaillaient à la façon d'Altare.

Mais cet individu s'occupait d'abord de tout autre chose que de verrerie — nous l'avons montré accusé de se livrer à la contrebande de guerre — et c'est seulement après un certain temps d'habitation à Anvers qu'il songea à y implanter des verriers italiens; il avait donc plus ou moins perdu ses relations avec Brescia, et ce n'est pas exclusivement à ses anciens concitoyens qu'il doit s'être adressé.

D'ailleurs, soit que Venise fût réellement supérieure à Altare, soit que ses procédés exclusifs entourassent son industrie d'un prestige de rareté, Pasquetti, on le sait, s'adressa aux Vénitiens et Muranistes.

Nous voyons, en effet, Pasquetti à l'œuvre tant à Venise qu'à Altare, quand il nous dit, en sa requête du 15 décembre 1561 : « Ayant... entreprins et délibré de faire des voires de cristallin, il s'est luy-mesmes transporté d'icy (Anvers) jusques *à Venise et aultres lieulx d'Italie*, pour faire venir nouveaux maistres des plus expertz que l'on pouroit trouver ès lieu du monde.... »

Puisque les deux façons — de Venise et d'Altare — ont été inaugurées à la fois dans nos provinces, il aurait été intéressant de découvrir en quoi ces façons se distinguaient; il fallait au moins essayer d'obtenir à cet égard quelques renseignements, pour pouvoir classer nos anciens verres d'après les modèles qui y ont servi de types. Si ces renseignements manquent encore aujourd'hui, le lecteur saura au

moins que la voie a été ouverte, et que c'est peut-être par là qu'il y a espoir d'arriver ultérieurement à un résultat.

III.

M. Pinchart, depuis ma deuxième lettre, a produit de nouveaux documents concernant la verrerie à la façon de Venise pratiquée à Anvers. Je suis heureux de pouvoir compléter son œuvre à l'aide des études, non publiées encore, de M. Génard, qui a bien voulu continuer à m'envoyer les épreuves de ses articles (1).

L'histoire de cette industrie artistique se trouve ainsi étudiée parallèlement par MM. Génard et Pinchart, dont, pour Anvers, je me bornerai à coordonner les recherches, en évitant les répétitions dans ce *Bulletin*, c'est-à-dire en me bornant à y insérer les renseignements tirés des documents de M. Génard.

Les premiers de ces documents (2) sont des listes de verriers italiens, à la fin du XVIe siècle : *Maîtres*, Daniel Belonato, Dominico Manoli, Aluise Manoli, Augustino Bresigella (aussi Bresigello), Pietro di Santo Schinco, Vincenzo Ziola, Marco Cingano, Francisco Sancho, Lorenzo Ferro, Francisco Siveran.

---

(1) Les pages relatives à ces épreuves, je l'ai déjà dit, sont imprimées depuis longtemps; mais elles doivent attendre pour paraître que le fascicule du *Bulletin des archives d'Anvers*, dont elles font partie, soit complet : il se peut, comme pour ma 2e lettre, que la publication de ce fascicule soit faite dans l'intervalle. Mais l'intérêt restera le même; car, pour le moment, M. Génard, qui se réserve d'y revenir, se borne à publier le texte des documents.

(2) *Bulletin des archives d'Anvers*, XIV, p. 129.

Valets ou *aides* (1), Giorge Bays, Antonio Canario, Geronimo Favora, Gian a Price, Gian Pedro Saraina, Fantin Biondo.

Les rapprochements à tirer ultérieurement de ces noms doivent être réservés; qu'il suffise pour le moment d'indiquer les suivants :

Aug. *Bresigella* — Donato *Brisighella*, directeur de la fournaise des Trois Couronnes à Venise (2).

Lor. *Ferro* — Léandre *de le Faire*, Marc *de Feer*, engagés à Liège (3), Jean *Ferro*, id., à Nantes (4). Si Reboul parle des *de Ferri* comme provenant du midi de l'Italie, M. Mariano Brondi, dans sa lettre déjà citée, estime qu'ils sont originaires d'Altare, d'où ils auraient émigré dans le Dauphiné. Enfin, les actes de la paroisse Sainte-Véronne, à Liège, indiquent les noms de *de Fer* en contact continuel avec les verriers : De Glen, Bonhomme, etc.

Marco *Cingano* — Gio-Batista *Cingano*, Francesco *Cingano* engagés à Liège (5).

Mongarda était mort, non en 1597, comme le suppose M. Pinchart, ni en 1599, comme je l'avais énoncé, d'après le *Grand théâtre sacré du Brabant* (6), mais en 1596 : le 31 août de cette année, la veuve (ainsi qualifiée) d'Ambrosio Mongarda obtient du bourgmestre et des éche-

---

(1) Chaque maître avait un aide sous sa direction, ce qui a fait l'objet de contrats séparés, où interviennent les parents ou tuteurs pour les valets, le plus souvent des adolescents.

(2) Voy. ci-dessus, XXII, p. 368.

(3) Van de Casteele, p. 31.

(4) Travers, *Histoire de Nantes*, p. 3.

(5) Van de Casteele, p. 30.

(6) Voy. ci-dessus, XXII, p. 142.

vins d'Anvers certaines exemptions d'impôts et d'accises, et le 7 décembre suivant, elle adresse une demande d'extension de ces faveurs, demande où elle spécifie les établissements qui y sont soumis et dont l'emplacement concorde avec ce que j'ai dit plus haut (1) : « une maison *in de Meere* (place de Meir), où présentement se trouve la fournaise aux verres cristallins ; et cinq petites maisons, derrière le grand établissement, sises dans la *Bergiestraete*, dite la *Vuylstraete*, etc.

Cette veuve était *Sara Vinex*, que j'ai déjà nommée (2), et sur laquelle j'aurai à revenir ; car l'année même de sa mort (3), elle (ou sa filleule des mêmes noms que fait connaître M. Génard) apparaît à Liège comme marraine avec Henri-Jean *Bonhomme*, à titre de compère, à l'occasion du baptême, effectué le 8 avril 1647, des enfants des époux Jean-Antoine *Mereingo* et Catherine *Rigo*, tous noms verriers (si je puis me servir de cette expression) existant à Liège à cette époque.

Puisque j'en suis à faire allusion, par là, aux relations qui s'étaient établies entre les Pays-Bas et le pays de Liège, je citerai ici en passant un autre rapprochement :

En un acte du 15 février 1629, que me signale M. van de Casteele, apparaît *à Namur* (4) un gentilhomme verrier Jo.-Gasparo Burnoro (signant *Brunero*), « des Trois Corones, natif de Murano, en la terre de Venise. »

---

(1) *Ibid.*, p. 360. Voy. aussi plus loin.

(2) Voy. ci-dessus, XXII, p. 142.

(3) Génard, *Bull. des archives d'Anvers*, XIII, p. 458.

(4) C'est le Gasparo dont parle M. S. Bormans, à la date du 1er juin 1629. Voy. ci-dessus, XIX, p. 465).

Et *à Liège*, le 11 juin 1653, une acte de baptême, toujours de la paroisse de Sainte-Véronne, nous montre « noble seigneur Gaspar *Brunerot*, des Trois Couronnes, Vénitien muraniste », parrain, avec Marie de Glein (épouse de Henri Bonhomme), de l'enfant du Vénitien muraniste Jean-François de Sanctinis.

On le voit, les actes de l'état civil ont encore bien des détails intéressants à nous révéler...

Mais reprenons l'analyse des documents révélés par M. Génard.

Dans la requête du 7 décembre 1656 (1), Sara Vinex, faisait allusion à une décision du 23 avril 1591, qui accordait à feu son époux Ambrosio Mongarda une pension annuelle de 100 florins, pour l'aider à payer son loyer, son chauffage et autres dépenses du même genre. Cette pièce, quoique mentionnée comme annexe, manque au dépôt d'Anvers, et mention n'en est pas faite non plus par M. Pinchart.

Un document intéressant édité par M. Génard (2), est une requête appointée le 5 juillet 1597, où Sara Vinex expose ce qui suit (traduction) :

« Dans les provinces qui sont rebelles à Sa Majesté, à savoir en Hollande et en Zélande, on s'est accoutumé présentement à fabriquer des verres cristallins; cela a lieu au grand détriment de la fournaise d'Anvers, en ce que les maitres des fournaises de verres cristallins de là-bas sont exempts et libres de toutes contributions et gardes, pour y

(1) Génard, *loc. cit.*, XIV, p. 133.
(2) Id., *ibid.*, p. 132.

maintenir les fournaises, de telle manière que la suppliante, ses ouvriers et valets servant en sa fournaise, devraient bien obtenir la même exemption et franchise pour pouvoir retenir l'art de verrerie en ce pays. » Elle ajoute que si les maîtres verriers et leurs aides ne peuvent personnellement obtenir ce qu'elle demande, et dont jouissent ceux qui sont en Hollande et Zélande, ils ne manqueront pas de quitter une contrée où ils doivent supporter des charges, pour aller habiter celle où ils en seront dispensés, et cela fera tomber l'art de verrerie à la grande déconsidération de la ville et au grand préjudice de la suppliante.

L'appointement est favorable à la demande : « Sal de suppliente hebben de patientie (1). »

Une requête de la veuve Mongarda, appointée le 20 février 1598 (2), rappelle les différents privilèges concédés pour maintenir le « noble et excellent art de faire des verres cristallins, à la façon de Venise. » Elle ajoute qu'elle a quotidiennement à entretenir 32 personnes (3), et elle expose que

---

(1) A moins, ce qui est peu probable, qu'il ne faille, en omettant l'article, interpréter « *hebben patientie* » par « prendre patience »...

(2) Génard, *l. cit.*, p. 135.

(3) M. Pinchart, ci-dessus, XXII, p. 391, porte ce nombre, l'année suivante, à 36 ou 37, dont il déduit les membres de la famille : voir la suite de la requête ci-dessus, qui explique cette différence en plus.

Le 7 janvier 1599, la population de la verrerie était de dix-sept personnes, ce qui, plus la famille, composée de dix personnes (Génard, *Bull. des archives d'Anvers*, XIV, p. 147), faisait en réalité trente-sept personnes. Voici le détail de ce personnel (Id., *ibid.*, p. 149) :

« Le nombre de jens de la fornèse sont :

» Sis maistre;

» Sis serviteurs;

» Trois hommes qui porte les bois à stamper;

» Un homme qui governe la matière des pots qui est dedans la fornèse;

de jour en jour elle est abandonnée par tel ou tel de ses maîtres verriers et de leurs valets, lesquels s'en vont pour y exercer leur art, en Hollande et Zélande, où ils jouissent injustement de différents avantages, « ce qui est une cause de grand amoindrissement pour l'illustre cité d'Anvers, à la célébrité de laquelle l'art de la verrerie n'est pas sans avoir contribué, célébrité qui tend à être divertie au profit d'autres provinces. » La conclusion de pareille requête est tout naturellement une demande d'extension des avantages pécuniaires et des exemptions d'impôts.

L'apostille, encore une fois, est favorable à cette demande; mais elle n'y fait droit que dans une certaine mesure; aussi Sara Vinex s'adresse-t-elle, en avril 1598 (1), au Conseil privé, auquel elle expose qu'elle a « faict aggrandir la fournaise de deux potz ou places à besogner, et par conséquent luy fault avoir plus de maistres et gens pour ladicte fournaise. » Elle ajoute que « desja elle at envoyé à Venise pour faire venir trois aultres maistres et trois serviteurs, par où le nombre augmentera. »

La requête parle d'un point particulier qui nous éclaire sur les « gardes » dont les verriers établis en Zélande et Hollande étaient affranchis : « Comme ladicte remonstrante et ses maistres et ouvriers sont journellement molestez pour faire guet et garde avecq les autres bourgeois, ou bien en faire composition, chose de grand desgoust et fascherie pour

---

» Un homme qui tire continuèlement les voirs aubas du four,
» Qui soint en toutt 17 personne, sans noustre maison. »

En décembre 1599, « les ouvriers et la famille sont ordinairement trente-cinq personnes journellement. » (Génard, *l. cit.*, p. 151.)

(1) Génard, *loc. cit.*, p. 138.

lesdits maistres, et que redonde du tout à la charge de la remonstrante, il plaise à Voz Seigneuries ordonner aus dicts d'Anvers de la tenir exempte de la dicte garde avecq ses dicts ouvriers et serviteurs; aultrement elle veoit apparemment que mal elle pourra entretenir la dicte fournaise, attendu que telles personnes, comme sont les dicts ouvriers, ne sont recouvrables sinon avecq grand peine, danger et frayz incroyables, et comme en la ville de Middelborch en Zélande, et naguère en celle d'Amsterdam, l'on a érigé fournaises de cristallin, est advenu que divers des maistres et ouvriers de la remonstrante se sont transportez celle part, et mesmes deux d'iceulx encoires depuis ung mois en çà ou environ, parce qu'on leur y donne beaucoup plus de franchises et immunitez qu'ilz n'ont au dict Anvers, au grand dommage de la remonstrante et préjudice de ceste art et noble science jà tant de temps exercée en la dicte ville d'Anvers, et laquelle, par faulte de bon traitement, serait à la parfin taillée de périr à la desréputation de la dicte ville en enthière ruyne de la remonstrante et de ses enfants. »

Le Conseil privé accueillit la réclamation et la recommande le 29 avril 1598 (1) à l'autorité d'Anvers, pour qu'il fût « donné à la dicte suppliante moyen de continuer de bien en mieulx l'exercice et entretien de la fournaise... à la grande commodité publicque, décoration et ornement de nostre ville d'Anvers. »

L'autorité anversoise ne se pressa pas de déférer à cette recommandation : Philippe Gridolphi (variante Gridolffi), devenu l'époux de Sara Vinex, et rappelant les privilèges

(1) Génard, *loc. cit.*, p. 140.

accordés précédemment à Pasquetti, « premier instituteur de ceste art en Anvers, » et à Mongarda, dut encore s'adresser, le 22 octobre 1598, au Conseil privé pour obtenir la « franchise de guet et garde, qu'est chose fort discomode pour les dits ouvriers, qui de six heures en six heures sont travaillens pour donner relasche l'ung à l'autre, es lesquelz estans miz à composition en lieu de venir à la garde en personne, pour estre estrangers et la plus part point maryez (1), s'enfuyant vers le pays d'Hollande et Zélande où les rebelles ont dressez quelques fours (2). »

Le Conseil privé décida que si ceux d'Anvers (3) ne déféraient pas volontairement, dans la quinzaine, à la recommandation renouvelée, on procéderait par provision (4) — comme nous dirions aujourd'hui : par envoi d'un commissaire spécial.

La quinzaine se passa et le 7 janvier 1599, le Conseil privé recevait une nouvelle requête de Gridolphi, où il parlait non seulement de la Hollande et de la Zélande, mais aussi de l'Angleterre, comme de contrées où l'on attirait les maîtres et ouvriers en leur accordant « toutes les franchises et immunités qu'ils peuvent désirer. » Il fait valoir que, par cette industrie et invention (du verre cristallin) « la dicte ville a

---

(1) L'état civil des célibataires est difficile à suivre dans les registres; cependant ils apparaissent parfois comme parrains ou témoins; quant aux verriers mariés, ils sont assez nombreux, au moins à Liège : j'y ai mis la main sur de nombreux actes qui les concernent, et que je mettrai ultérieurement en évidence.

(2) Id., *ibid.*, p. 144.

(3) Le bourgmestre d'Anvers était alors Henri de Halmale, dont le nom figure dans les pièces. Le blason de ce personnage avec le nom HALMALE se trouve sur les grès de Raeren de cette époque.

(4) Genard, *ibid.*, p. 146.

non seulement ung ornement singulier et célèbre, mais aussy du prouffict journellement en sa police et moyens par les marchands de dehors, quy à la fois y séjournent dix, douze et vingt jours, pour se furnir de toutes sortes de voires à leur fantazie et désir. »

Le Conseil privé insiste de nouveau le 7 janvier 1599 (1) auprès de l'autorité d'Anvers, et il épouse si bien la cause du réclamant qu'il ajoute aux motifs de la requête de Gridolphi, les considérations suivantes : « Sommes bien informez qu'il fera tout le debvoir requiez au furnissement (que convient) d'icelles verres ès pays de par-deça, par où désirerions bien qu'il fust par vous favorisé... pour les raisons... et signamment qu'il ne seroit juste ny permissible que par moyen des villes et lieux rebelles ou aultres, l'on luy feist le préjudice qu'il répète par sa dicte requête. » Et le Conseil privé déclare requérir itérativement, « le plus encarressement que faire pouvons, » de faire droit à la requête : « en quoy ferez chose agréable à Son Alteze Sérénissime et à nous, qui vous escrivons cestes, désireulx de vostre bien et décoration de la dicte ville, et afin que le dict suppliant n'aye plus cause de aultres fois recourir a ceste Court. »

Enfin, le 17 avril 1599, les privilèges sollicités furent accordés (2).

Mais on ne donnait satisfaction au réclamant qu'en ce qui concernait les dispenses d'accises, et non pour l'exemption de garde et de guet.

Il réclame de nouveau au mois de décembre, en invoquant

---

(1) Id., *ibid.*, p. 148.
(2) Id., *ibid.*, p. 150.

encore la circonstance que Pasquetti, Mongarda et lui-même avaient « introduyt en ces pays l'art et science de faire voires de cristallin à la façon de Venise. » Il invoque la circonstance que « comme les vins sont venuz a pris ung peu plus raisonnable, désireroyent ses dicts maistres, Italiens de nation, jouyr aulcune fois, d'ung traict de vin parmy leurs grandz travaulx, s'ilz le pouvoyent avoir et boire sans charge des grandz impostz et gabelles qu'on a mis dessus. »

Il demande en conséquence que le nombre de 15 tonneaux de vin en franchise soit porté à 25, et insiste encore sur l'exemption de guet et garde.

A telle fin, il s'adresse cette fois aux archiducs : Albert et Isabelle signent eux-mêmes la demande d'avis adressée à l'autorité d'Anvers. Elle fut sans doute suivie d'effet, bien qu'on ne trouve point de traces de la décision intervenue : comme on ne rencontre pas non plus de nouvelle réclamation de Gridolphi, qui était homme, on l'a vu, à ne pas abandonner facilement la partie, il est à supposer qu'on aura voulu se soustraire à ses réclamations incessantes en y faisant droit.

Ici commence, chez M. Génard, la série des documents que M. Houdoy a fait connaître et que rappelle M. Pinchart.

Seulement si Gridolphi avait obtenu en 1607 le privilège exclusif de « faire apporter et amener voires de Venise ès pays de Leurs Altèzes » (1), M. Génard (2) nous montre que cette autorisation fut retirée en 1618, époque où le bureau

(1) Pinchart, ci-dessus, XXII, p. 395 : à ce propos, corriger dans ma seconde lettre, *ibid.*, p. 566, ligne 2, les mots *en* 1607, par *avant* 1607.

(2) *Loc. cit.*, p. 154.

des finances « ne s'est incliné à la continuation des lettres d'octroy pour Gridolphi et Bruyninck seuls, pouvoir faire apporter et amener verres de Venise ès pays de Son Altèze Sérénissime. »

L'importation des véritables verres de Venise provenant directement de Murano fut donc sans doute rendue libre de nouveau; mais il est acquis, par les termes mêmes de la demande de 1607, que le « cristal eslit amesné de loing » était « plus chièrement estimé et vendu par decha. » S'il est vrai qu'on tirait les imitations de « cristal eslit » des localités voisines des Pays-Bas où se pratiquait « la contrefaicture des ditz voirres de Venise (1) », il peut être considéré comme vraisemblable que la plupart des verres à la façon de Venise, aujourd'hui conservés dans notre pays, ne proviennent pas de Murano : j'ai déjà fait remarquer dans ma première lettre (2) qu'on alla même jusqu'à exiger des concessionnaires de privilèges, qu'ils eussent à vendre leurs imitations 33 p. c. moins cher que les verres originaux importés de Venise. Les commandes à Venise à plus grands frais et risques ont dû devenir de plus en plus rares.

M. Pinchart donne ici plusieurs détails intéressants sur l'association de Gridolphi et Bruyninck, et j'arrive avec M. Génard à Ferrante Moroni, gendre d'Ambrosio Mongarda, qui, à la mort de Gridolphi, parâtre de sa femme, acquit en 1625 (3) la maison *het Gelaeshuis* (la verrerie à la

---

(1) Houdoy, Document, IV; Pinchart, ci-dessus, XXII, p. 393.
(2) Ci-dessus, XXII, p. 159.
(3) La date de l'acte est le 15 mars 1625. M. Pinchart parle de 1623.

place de Meir) et obtint la direction de la fournaise d'Anvers (1).

Les biens acquis sont spécifiés de la manière suivante, qui permettra de retrouver leur emplacement exact :

« Un bâtiment avec porte et petite porte à côté; à la rue, les places, jardins et édifices y attenants, ap- et dépendances, constituant la *Verrerie* avec la halle à la fournaise et accessoires, situé au Meire, aboutissant du côté ouest à la maison d'Alexandre Vincx, du côté est aux héritiers de Léonard Vinckens, et par derrière, du côté sud, aux écuries et bâtiments de s^r^ Simon Rodriguez, baron de Rodes; de même les jardins touchant du côté ouest au même s^r^ Rodriguez.

» De plus, trois maisons contiguës, les deux du côté sud avec portes et fenêtres condamnées, appropriées à l'usage de la *Verrerie*, situées dans la *Bargiestraet* ou *Vuylisstraet*, touchant à la maison et à l'héritage d'Abraham Rombouts; au nord, à la maison et à l'héritage de s^r^ Simon Rodriguez; au sud et des autres côtés aux autres biens ci-dessus décrits. »

Le privilège accordé à Moroni est du 19 avril de la même année et l'acceptation des conditions imposées par l'autorité communale est signée Ferrante Morone (2).

Nous voilà à l'époque où les verreries de Liège ont repris leur élan en 1626, sous la direction de Gérard Heyne et Marius, et inaugurent l'ère de progrès qui aboutit à la concentration, dans les mains des Bonhomme, de toutes les usines des Pays-Bas et du pays de Liège. Ce mouvement

---

(1) Genard, *loc. cit.*, p. 154.

(2) M. Pinchart, ci-dessus, XXII, p. 395, a lu : *Ferrante Morono*.

ascendant correspond avec la décadence de l'usine anversoise. En effet, M. Génard (1) nous fait connaître une requête du mois de mai 1629, dans laquelle Ferrante Moroni proteste contre un refus des exemptions d'accises que lui infligeaient les employés fiscaux, par le motif que la fabrication du verre avait cessé. Moroni fait remarquer que ce point est non pas du ressort des employés des accises, mais de celui de l'autorité municipale. D'ailleurs, ajoute le réclamant, s'il est vrai que la fournaise n'a pas été mise à feu depuis quelques mois et est restée vide, elle vient d'être rétablie, et le requérant attend de jour en jour de nouveaux maîtres pour y souffler du verre comme par le passé. Le motif qu'il donne à l'interruption est, du reste, dit-il, plutôt l'avantage que le désavantage de la ville d'Anvers; non seulement il a continué à fournir à chacun, mais il peut encore fournir d'après les besoins, des verres en abondance dont il a ses greniers pleins; ce pourquoi il a jugé utile et convenable de suspendre le travail, suivant en cela l'exemple de ceux de Murano à Venise, d'où est venu l'art de la verrerie; eux aussi tous les ans éteignent leurs fournaises à dessein, pour pouvoir dans l'intervalle écouler leurs marchandises; d'ailleurs, il a par là durant l'hiver épargné une quantité de bois à brûler et prévenu ainsi le renchérissement du combustible.....

Ces motifs ne sont-ils pas de simples prétextes? On pourrait le croire, s'il est vrai, comme nous le verrons plus tard et comme l'affirme M. Pinchart (2), que dans cette même

---

(1) *Loc. cit.*, p. 159.
(2) Voy. ci-dessus, XXII, p. 395.

année 1629, la *Verrerie* d'Anvers passa en d'autres mains et qu'on cessa complètement d'y travailler en 1642....

MM. Génard et Pinchart, dans leurs études, sont arrivés précisément au même point; la suite continuera à faire l'objet de mes lettres, où je présenterai aussi ce qui concerne la verrerie liégeoise à la façon de Venise.

APPENDICE.

Dans nos expositions, la verrerie et la céramique ont été associées jusqu'ici : vous voudrez bien, Messieurs, me permettre d'insérer ici quelques lignes sur la céramique, à propos des de Sarode — Saroldi, qui ont joué un rôle important dans ma lettre.

Les de Sarode exercèrent l'art de la verrerie non seulement à Nantes, où ils furent les successeurs des Babin, qui avaient remplacé Ferro; mais encore à Vendrennes, en Bas-Poitou, où, en 1772 (1), on les retrouve sollicitant l'autorisation de fabriquer de la porcelaine, et se recommandant de « l'ancienneté de leur famille en l'estat de verrier; » un des motifs à l'appui de la requête est que Virgile-Joseph de Sarode, écuyer, seigneur du Verger et maître de verrerie, qui vivait à la fin du règne de Louis XIV, était « expert à la fabrication de la porcelaine » et avait transmis ce « nouvel art » à ses descendants.

D'après Fillon, il s'agissait là de porcelaine factice et de pâte tendre; on sait, du reste (2), que *porcelaine* signifiait

---

(1) B. Fillon, p. 165.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVIII, p. 269.

toute espèce de grès et même de faïence, avant que l'expression ne fût réservée aux porcelaines de Chine, de Japon et aux produits en pâte dure inaugurés par Böttcher au XVIIIe siècle. C'est ainsi que nous trouvons l'expression de porcelaine employée à Tournay, même avant l'époque que l'on assigne communément à l'inauguration de l'industrie de ce genre en cette localité : le *Journal des Sçavants* de l'année 1675 (1) nous fait connaître une étude des « terres jaunes de Flandre, près de la ville de Tournay, dont on fait de la porcelaine. » Demmin (2) fait, en effet, remonter à 1650 les fabriques de faïence à émail stannifère qu'il place à Tournay, et si Peterinck et consorts arrivèrent de Lille à Tournay en 1746 ou 1750 (3), l'inverse avait eu lieu en 1696 : Jacques Féburier (Février), de Tournay, avait été appelé par le magistrat de Lille pour y établir l'industrie de la faïence et s'était engagé à fabriquer des faïences à la façon de Hollande et plus fines que celles que l'on fabrique à Tournay (4).

Puisque j'en suis au *Journal des Sçavants*, j'y puise un renseignement curieux qui me ramène à mon sujet, en me faisant déserter celui des faïences et porcelaines (en trop bonnes mains, celles de mon collègue M. le conseiller Fétis, pour ne pas m'engager à une retraite prudente).

---

(1) IV, p. 55. Cet examen microscopique avait été fait par le chimiste Lewenhook, qui compara les terres d'Angleterre, d'Esphen et de Flandre, pour rechercher les qualités et les combinaisons de ces terres, pour la fabrication de la « pourcelane ».

(2) Édition de 1875, p. 940.

(3) Id., *ibid.*, *Exposition nationale* (de 1880), *Catalogue*, section E, p. 58. Soil, *Recherches sur les anciennes porcelaines de Tournay* (1885), p. 18.

(4) Rens. dus à l'obligeance de M. le Conseiller Fétis, membre de la Commission de surveillance du Musée royal d'antiquités de Bruxelles.

Or, voici que ce *Journal des Sçavants* publiait en 1686 (1) qu'on fabriquait en Allemagne des bouteilles de verre à fond flexible et élastique, qui se faisait concave ou convexe, selon qu'on y aspirait ou insufflait l'air. Cette invention avait même fait l'objet d'une dissertation de Lentilius, professeur à Nordlingen, publiée en 1684, dans les *Éphémérides* d'Allemagne.

Déjà du temps de Tibère on avait trouvé (2) un procédé pour rendre le verre malléable; mais l'empereur avait fait détruire la fabrique de l'artiste, pour empêcher l'avilissement du cuivre, de l'argent et de l'or : sans qu'on ait eu recours à des procédés aussi violents, la découverte de 1686, si elle est réelle, est aujourd'hui complètement oubliée, et l'on ne connaît guère d'autre verre fusible que le silicate de potasse liquide, qui, desséché, laisse une sorte de croûte vitrifiée sur la surface enduite.

J'ai l'honneur, etc.

H. Schuermans.

---

(1) XIV, p. 381.

Il est douteux cependant que ce soit là un fait scientifique bien établi ; car, l'an d'après, Basnage de Beauval, *Histoire des ouvrages des Sçavants*, I (1687), p. 472, parle, à sa Table, du prétendu verre malléable des anciens comme d'une « invention périe avec son auteur. »

(2) Pline, *Hist. nat.*, XXXVI, 56. Cfr. à ce sujet Dion Cassius, LVII, 21, et Petrone, *Satyric.*, 51.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 5, 12, 19, 26 et 31 janvier; des 2, 9, 16, 23 et 29 février 1884.

PEINTURE ET SCULPTURE.

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° La proposition du conseil de fabrique de l'église de Brecht (Anvers) tendante à l'aliénation d'un tableau appartenant à cette église; Église de Brecht. Tableau.

2° Le maintien, dans l'église de Wezeren (Liège), à la place qu'il occupe actuellement, d'un tableau de Corneille De Vos qui orne le maître-autel et dont l'aliénation était proposée; Église de Wezeren. Tableau.

3° Le projet relatif à l'exécution d'une verrière à placer dans l'église de Notre-Dame de Hal (Brabant), aux frais de S. M. la Reine; auteur, M. Verhaegen; Église de N.-D. de Hal. Verrière.

4° Le dessin de la verrière à placer dans l'église d'Herenthals (Anvers), aux frais de M. Van Genechten; auteurs, MM. Stalins et Janssens; Église d'Herenthals. Verrière.

Église de Ledeberg. Verrières.

5° Le maintien dans l'église de Ledeberg (Flandre orientale) de deux verrières qui y avaient été placées sans autorisation. Ces verrières proviennent d'un don particulier fait par la dame veuve Bottermans-Carnaud;

Cathédrale d'Anvers. Vitraux.

6° Les dessins de deux vitraux de MM. Stalins et Janssens, à placer dans la chapelle de la Vierge, à la cathédrale d'Anvers.

A l'occasion de l'examen de cette affaire, la Commission, dans une conférence qu'elle a eue avec M. Stalins, l'un des auteurs des projets de vitraux, a cru devoir protester contre la tendance qui s'affirme de jour en jour davantage de donner aux verrières un caractère qui ne concorde pas avec leur destination. Elle trouve qu'il n'est pas rationnel d'employer dans les peintures sur verre des fonds de coloration intense sur lesquels les figures viennent se détacher en clair. Ce genre d'effet est plutôt du domaine du tableau que du vitrail, dont les colorations doivent être combinées de façon à ne pas nuire à l'introduction de la lumière;

Église de Koningshoyckt. Chemin de la croix.

7° Le projet relatif au placement d'un chemin de la croix, œuvre de MM. De Boeck et Van Wint, d'Anvers, dans l'église de Koningshoyckt (Anvers);

Église de Nieuport. Armoiries.

8° Le projet relatif à la restauration des armoiries d'Autriche, en haut relief, qui ornent l'un des côtés de la tour de l'église de Nieuport (Flandre occidentale);

Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Statue.

9° Le modèle coulé en plâtre de la statue de M. Melot, représentant *la Peinture*, et destinée à la décoration de la façade du palais des Beaux-Arts, à Bruxelles;

Monument royal de Laeken. Statue.

10° Le travail de la mise au point de la pierre de la statue de *la province de Namur*, par M. Vinçotte; cette statue est destinée au monument royal de Laeken.

— Des délégués se sont rendus, le 12 février 1884, au Palais de la Nation, à Bruxelles, pour vérifier l'état de la statue de Léopold Ier, roi des Belges, qui décorait la salle des séances de la Chambre des députés, détruite par un incendie le 6 décembre 1883. Palais de la Nation, à Bruxelles.

La statue du Roi, en marbre blanc, œuvre de Guillaume Geefs, fut mise en place en 1850.

Elle mesure : en hauteur, 2m05, y compris la plinthe, haute de 0m11 1/2 ; en largeur, 1m05 ; en profondeur, 0m75. La longueur de côté de la plinthe est de 0m78.

Cette œuvre a été gravement endommagée par le feu, surtout dans sa partie antérieure. Si l'on frappe sur le marbre avec un corps dur, un instrument de métal, par exemple, la résonnance cristalline à la face postérieure se change à la face antérieure en un bruit mat et sourd. Cette discordance est produite par la désagrégation des molécules du minéral, par suite de l'action violente des flammes, qui ont pu attaquer librement la face antérieure, tandis qu'elles ne pouvaient atteindre aussi facilement la face postérieure, adossée au mur de l'édifice et par ce fait même relativement protégée.

C'est ainsi que plusieurs parties de la face antérieure de la statue, un doigt et des bouts de doigts de la main droite, l'extrémité d'une des branches de la croix formant la garde du sabre, le bord du gant tenu par la main gauche, le bout du pied droit dépassant la plinthe, la bordure, vers la taille, du pan d'habit de droite sont tombées en poussière.

Une fissure transversale coupe la cuisse gauche dans son milieu. Une autre fissure part du flanc droit, con-

tourne la statue et se perd dans la partie recouverte par le manteau.

On remarque également une cassure vers la taille. Les délégués sont d'avis, et le Collège partage leur opinion, qu'en présence de cet état de détérioration, il serait prudent de faire mouler la statue à l'endroit où elle se trouve, si l'on veut en conserver le modèle, attendu qu'il pourrait survenir d'autres avaries, peut-être irrémédiables, dans le cas où l'on tenterait de la déplacer.

Cette statue n'était pas, du reste, d'une exécution irréprochable, et il sera nécessaire, en tous cas, d'après l'avis de l'architecte chargé de la reconstruction, de la grandir pour la mettre en rapport avec les proportions de la salle restaurée.

Profitant de l'inspection qu'ils faisaient de la statue de Léopold Ier, les délégués ont examiné les autres statues qui décoraient les bâtiments incendiés.

Les quatre libertés placées dans le vestibule du Palais ont été notablement dégradées. Le feu les a calcinées et il paraît impossible de les conserver. Au point de vue de l'art, elles laissaient généralement à désirer, et on pourra, sans doute, les remplacer par des œuvres meilleures.

Les statues représentant des souverains qui ont régné sur les provinces belges, ont relativement peu souffert, placées, comme elles l'étaient, en dehors du centre de l'incendie.

Les quelques avaries qu'elles présentent sont causées par la chute des matériaux des étages supérieurs. Elles consistent en cassures qui peuvent être réparées facilement et sans frais notables.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

On été approuvés :

1° Le projet relatif à l'amélioration du presbytère de Saint-Job in 't Goor (Anvers); Presbytère de St Job in 't Goor.

2° Le projet simplifié du presbytère à construire à Elseghem (Flandre orientale). Presbytère d'Elseghem.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Le Collège a approuvé :

1° Le projet relatif à la construction d'une église à Glons (Liège); architecte, M. Apel; Église de Glons.

2° Le projet relatif à l'agrandissement de la chapelle de Strivay-sous-Plainevaux (Liège); Église de Strivay-sous-Plainevaux.

3° Le projet relatif à la construction d'une sacristie à l'église de Sainte-Dymphne, à Gheel (Anvers); architecte, M. Van Assche; Église de Sainte-Dymphne, à Gheel.

4° La proposition de M. le Gouverneur de la province de Liège tendante à convertir le porche latéral contre l'église en construction de Chératte (Liège) en chapelle des fonts baptismaux, en vue de terminer un différend qui s'était élevé entre le collège échevinal et le conseil de fabrique touchant l'utilité de ce porche; Église de Chératte.

5° Les dessins de divers objets d'ameublement destinés aux églises de : Ameublement de diverses églises.

Saint-Jean-Sart, commune d'Aubel (Liège) : buffet d'orgues;

Welkenraedt, même province : maître-autel;

Huldenberg (Brabant) : quatre candélabres en fer forgé ;

Calonne (Hainaut) : deux confessionnaux et deux verrières ;

Pussemange (Luxembourg) : ameublement, sous réserve de quelques modifications de détail à apporter dans l'exécution.

Église de Saint-Joseph, à Alost.

— Le Collège a également donné un avis favorable sur le maintien dans la nouvelle église de Saint-Joseph, à Alost, des deux autels polychromés qui provenaient de l'église de Saint-Bavon, à Gand. (Voir p. 414, *Bulletin*, XXIIe année.)

Église de Saint-Jacques, à Liège.

— La Commission a prié le comité des membres correspondants de la province de Liège de lui adresser un rapport sur le déplacement de deux autels latéraux et le dégagement des deux chapelles du transept de l'église de Saint-Jacques, à Liège. Cette demande était motivée par le désir de savoir si le travail était conforme aux indications contenues dans le rapport de la Commission en date du 5 mai 1883, et si l'architecte avait remis les anciens autels dans les mêmes forme et état qu'ils présentaient avant leur démolition. M. le Gouverneur a fait parvenir un rapport qui donne les renseignements suivants :

« Les travaux consistaient dans le déplacement des autels » qui masquaient les deux chapelles terminales des basses- » nefs, ou plutôt, pour apprécier à sa valeur la nature de » ce travail, il convient de rappeler qu'il ne s'agit pas d'au- » tels proprement dits, mais des fragments d'un jubé ou » clôture du chœur. Cette sorte de tribune qui séparait le » chœur du vaisseau de l'église avait été construite en 1602, » par l'abbé Martin Fanchon, et a probablement remplacé » alors le jubé primitif construit dans le style du monument. » Quand cet édicule fut démoli à son tour par l'abbé

» P. Renotte (1741-1764), on en avait utilisé les fragments
» pour en composer les deux autels qui viennent d'être
» déplacés.

» Les deux parties de cet ancien jubé, pour l'appeler par
» le nom qui lui convient, viennent d'être placées du côté
» ouest de l'église, dans les mêmes conditions où elles se
» trouvaient lorsqu'elles formaient deux autels du côté est
» de l'édifice. Un dessin que M. l'architecte Van Assche a
» fait faire et une photographie ont permis de constater que
» rien n'a été modifié par le démontage et le replacement
» de ces sculptures, qui, ainsi que le fait observer la Com-
» mission des monuments, sont loin d'être dépourvues de
» mérite au point de vue de l'art.

» Cette opération n'a amené que deux changements peu
» considérables dans la disposition préexistante, et qui
» semblent plutôt de nature à être approuvés : 1° un bas-
» relief manquait dans une place assez apparente de l'œuvre;
» ce bas-relief, représentant la sainte Cène, a été retrouvé
» dans les combles de l'église et a été remis à la place qu'il
» occupait primitivement; 2° une marche se trouvait devant
» deux sortes de sarcophages formant autel; celle-ci a été
» supprimée, n'ayant plus de destination, et a été remplacée
» par la plinthe qui régnait autour des autres parties du
» soubassement de cette clôture.

» L'examen du travail qui vient d'être terminé a permis
» de reconnaître que la restauration des deux chapelles
» formant le fond des basses-nefs n'était pas possible avant
» que les sculptures formant retables ne fussent déplacées.
» C'est seulement par l'éloignement des autels que l'on a pu
» reconnaître les dégradations dont l'architecture, contre

» laquelle ils ont été adossés, a souffert. En revanche, les
» deux chapelles, redevenues visibles à l'extrémité des basses-
» nefs, produisent tout l'effet que l'on a espéré atteindre en
» les dégageant des sculptures placées en 1741. »

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Des avis favorables ont été émis sur :

Église des SS.-Michel-et-Gudule, à Bruxelles.

1° Le devis estimatif des travaux de renouvellement des toitures de l'église collégiale des Saints-Michel-et-Gudule, à Bruxelles; architecte, M. De Curte;

Église d'Uccle.

2° Le projet d'embellissement et de clôture de l'église paroissiale d'Uccle; architecte, M. Baes;

Église de Sainte-Élisabeth, à Gand.

3° Le projet relatif au débadigeonnage de l'église de Sainte-Élisabeth, à Gand; architecte, Van Assche;

Église d'Ohey.

4° Le projet modifié des travaux de restauration à exécuter à l'église d'Ohey (Namur); archirecte, M. Michaux;

Église de Fumal.

5° Le devis estimatif des travaux urgents à exécuter à l'église de Fumal (Liège); quant aux travaux à exécuter ultérieurement, on a recommandé à l'auteur du projet de renoncer pour ces derniers ouvrages à l'emploi du style ogival, à l'extérieur de l'édifice, et d'exécuter les travaux nouveaux dans le style qui domine actuellement;

Église de N.-D. au delà de la Dyle, à Malines.

6° Le compte rendu des recettes et dépenses effectuées, pendant les trois premiers trimestres de l'année 1885, pour la restauration de l'église de Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines;

Cathédrale d'Anvers.

7° Le compte des travaux de restauration exécutés, pendant le troisième trimestre de l'année de 1885, au vaisseau de la cathédrale d'Anvers.

— Un délégué a été chargé de vérifier l'état de situation de la tour de l'église de Beeclaere (Flandre occidentale), qui était signalé comme présentant des dangers pour la sécurité publique. Église de Beeclaere. Tour.

Il résulte du rapport du délégué que ces dangers étaient réels et qu'il y avait lieu d'y parer dans le plus bref délai.

Dans ce but, il suffira, laissant de côté le projet d'embellissement approuvé par la Commission le 29 septembre 1880, d'exécuter des ouvrages de pure conservation qui ne s'élèveront qu'à la somme de 8,000 francs. Il conviendra toutefois de charger un architecte de la direction et de la surveillance de ces travaux.

— Des délégués se sont rendus, le 13 février 1884, à Thielt (Flandre occidentale), afin d'examiner sur place les propositions soumises en vue de la restauration de l'église paroissiale de Saint-Pierre. Église de Saint-Pierre, à Thielt.

Le devis général des travaux de restauration à exécuter à l'église précitée s'élevait à la somme de 64,257 francs; mais comme les ressources ne permettaient pas d'entreprendre une restauration complète, les administrations locales ont présenté un second devis détaillé, extrait du précédent et ne comprenant que des travaux d'extrême urgence. Ce devis se monte à fr. 32,108-02.

Les délégués étaient chargés de vérifier l'importance et l'urgence des travaux portés à ce second devis.

Après une minutieuse inspection, tant des combles que des versants des toitures, ils ont reconnu que celles-ci étaient dans le plus déplorable état : la flèche est criblée à jour; les voliges sont vermoulues et rongées par l'humidité. Elles devront être en grande partie renouvelées à la flèche et aux

toitures des nefs ; partout les ardoises sont consommées et s'effritent au moindre choc ; les faitières, toutes dégradées, manquent sur un grand nombre de points et laissent un libre accès aux eaux pluviales dans l'intérieur des combles.

Les nefs de l'édifice sont délimitées à la façade par trois pignons d'égale hauteur. Cette disposition nécessite deux gouttières aux versants intérieurs des toitures, et chacune d'elles reçoit le contingent d'eaux pluviales de deux versants à leur intersection. Le mauvais état de ces gouttières, joint aux dégradations déjà signalées, occasionne d'importantes et graves infiltrations dans les travées des nefs. Ces infiltrations sont fort apparentes à la jonction de la nef du milieu avec les nefs latérales. Quant à la charpente de la flèche et des toitures des nefs, elle est généralement en bon état de conservation.

Les gouttières latérales des nefs devront également être l'objet de réparations sérieuses. Les talus des contreforts appliqués aux nefs latérales sont atteints d'érosion et devraient, en attendant qu'on pût y mettre une couverture en pierre de taille, être recouverts d'ardoises, comme cela existe à quelques-uns.

Les couvertures des gables des pignons de la façade, actuellement tombées en partie, ou fortement dégradées, devront être renouvelées, et la pierre de France, qui avait été employée précédemment dans ce travail, sera remplacée par la pierre des Écaussines. L'urgence de cette dernière réparation est des plus évidentes ; la chute des débris des gables compromettant fortement la sécurité publique.

En conséquence, les délégués ont estimé qu'il y avait lieu d'accueillir les propositions des administrations locales de la

ville de Thielt, tendant à obtenir l'autorisation d'exécuter la première catégorie des travaux de restauration à l'église paroissiale tels qu'ils sont renseignés au devis comportant la somme de fr. 32,108-02; ces travaux étant suffisamment justifiés par les constatations contenues dans le rapport des délégués.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

RAPHAËL.

LE MARIAGE DE LA VIERGE.

Le palais Bréra, à Milan, renferme une collection de tableaux, intéressante à des titres divers, qui mériterait une étude spéciale.

L'école lombarde y est représentée par de nombreuses œuvres, tableaux et fresques enlevés des églises avant d'avoir perdu toute valeur. Il est regrettable qu'on n'ait pas songé, il y a cent ans, à détacher de la muraille du couvent de Sainte-Marie des Grâces, où elle commençait à se détériorer, *la Cène*, du Vinci ; on l'eût peut-être conservée à l'admiration des artistes pendant de longs siècles. Aujourd'hui elle est absolument perdue.

Outre les fresques et les toiles des Lombards, parmi lesquelles celles de Luini sont surtout à examiner, il y a dans les galeries de ce musée différentes œuvres du Titien, de Véronèze, de Robusti, de Mantegna, de Bellini, du Dominiquin, etc. Rubens, Rembrandt et Van Dyck y sont également représentés, mais sans éclat.

L'œuvre attrayante entre toutes de cette collection, c'est

le *Mariage de la Vierge*, le « Sposalizio » de Raphaël, qui vaut seul le voyage, et je dirais plus exactement le pèlerinage à Milan.

I

Une œuvre ancienne, connue et admirée depuis des siècles, popularisée par la gravure, considérée comme un chef-d'œuvre indiscutable, peut-elle encore, à un moment donné, dans une situation particulière, apparaître à l'état de révélation?

Il y a dans les arts des modes, des réactions, des poussées, des folies, des révolutions, des troubles, comme en politique. Il ne faut que vingt-cinq ou trente ans, aujourd'hui, pour qu'un « progressiste » devienne classique et soit relégué parmi « les vieux .» Le mouvement affolé de Paris a toujours son contre-coup en Belgique, en art comme en littérature; cela paraît inévitable, le courant étant établi profondément, et les protestations isolées n'ayant guère d'influence sur l'esprit public. Et c'est ainsi que de nouvelles esthétiques s'établissent sur des apparences de principes qui n'ont généralement nulle consistance, et qui s'effacent bientôt pour faire place à des principes nouveaux tout aussi éphémères.

C'est la vie; l'artiste n'est ni un philosophe, ni un mathématicien. Il se laisse impressionner par ce qui lui semble neuf; il tend volontiers ses poignets aux chaînes d'un esclavage, étant homme de sentiment : il suffit qu'une tyrannie morale quelconque lui parle au nom de la liberté. La chaleur du sang, et la fougue de l'esprit qui en est le produit naturel, donnent aux idées la forme de l'exagération et de l'hyper-

bole ; rien n'est juste alors qui n'est point amplifié. On ne rêve qu'effondrements complets, que sociétés pures de toute attache avec le passé, qu'arts libres au moyen de toutes les licences, que littératures jeunes en ce sens qu'elles sont en désaccord avec la langue, le bon sens et la vérité.

A ces moments où l'extravagance même est une qualité, et où la conscience est une « vieille radoteuse, » il est bon de revoir ce qu'ont fait les anciens et d'étudier pourquoi telles de leurs œuvres sont et restent des chefs-d'œuvre.

Échapper à la foule tumultueuse, aller respirer en quelque fraîche solitude, se retremper dans une oasis abandonnée, cela est sain. Le chef-d'œuvre des « vieux » produit cet effet-là : il raffermit les idées, il remet de l'équilibre dans l'esprit. Le *Mariage de la Vierge* de Raphaël est une oasis réconfortante.

Cette œuvre juvénile est tellement à l'antipode de l'art moderne que les qualités qu'elle renferme sont de nature à remettre dans son assiette un esprit dévoyé, troublé, ahuri par les déclarations extraordinaires que font aujourd'hui les jeunes gens.

Il viendra peut-être un temps — et ce temps est venu déjà une fois dans l'ère moderne, — où Rembrandt, où Rubens, où Jordaens ne seront plus « dans le mouvement .» Un principe despotique aura enfermé l'art vivant de la Flandre dans une matrice, ou l'aura fait passer à un laminoir, sous prétexte de lui ôter l'expansion de ses formes pittoresques, de lui donner une distinction contraire à sa nature, et par ce procédé on enlèvera aux artistes leur personnalité. La *Ronde de Nuit*, l'*Automne* ou le *Christ foudroyant* pourra ainsi devenir l'oasis que Raphaël offre

aujourd'hui dans le *Mariage de la Vierge.* Cela dépend soit de la mode, soit d'un principe « révolutionnaire, » soit de l'esthétique enseignée. Toujours on trouvera chez « les vieux » un exemple, un modèle, un refuge, quels que soient l'égarement de l'heure et l'agitation des esprits, — le passé ayant des chefs-d'œuvre de tous les genres, produits de tempéraments divers, passionnés à leur manière, qui n'était certainement pas celle d'aujourd'hui.

II

Le *Sposalizio* de Raphaël date de 1504; l'artiste avait alors vingt et un ans, étant né en 1483.

Il est bon de rappeler ces dates, ces détails, ne fût-ce que pour faire connaître aux jeunes peintres de nos jours qu'à cet âge encore tendre Sanzio avait toute la science nécessaire à la production d'œuvres capables de résister au temps, à la mode, aux engouements des réactions et des poussées.

Le tableau est en quelque sorte un duplicata du même sujet exécuté par Pérugin, le maître de Raphaël. La composition est renversée; mais le jeune artiste ne crut pas se déshonorer en empruntant cet arrangement à l'artiste qui lui avait ouvert la voie. Van Dyck a fait de même plus tard en imitant le *Saint Martin* de Rubens. Il y a de l'ingénuité dans cet entraînement. On pourrait croire que Raphaël a voulu tâter ses forces, expérimenter son talent, voir si son travail serait digne d'être placé à côté du travail du maître, et ainsi connaître si des conseils lui étaient encore nécessaires. Il est probable que Pérugin, en examinant cette œuvre inspirée de lui-même, a dû comprendre que Raphaël

n'avait plus besoin de guide et a dit à ce génie précoce qu'il avait désormais à marcher sans lisières.

La composition est simple, bien pondérée, trop pondérée pour nos idées actuelles. Le grand prêtre est au milieu des deux époux, dont il unit les mains ; à droite un groupe de jeunes hommes, à gauche un groupe de jeunes femmes ; au fond, se détachant sur un ciel très clair, un petit temple de style Renaissance.

Il semble assez étrange que le prêtre soit sorti du temple pour aller au dehors procéder au mariage de Joseph et de Marie ; cela n'est ni réfléchi ni conforme au sens commun. La régularité de la composition pourrait être également critiquée, bien que dans les scènes de cette nature il y ait toujours quelque symétrie. Mais lorsqu'on est devant le tableau, on ne fait pas ces observations, parce que la beauté et l'intérêt de l'œuvre ne sont point là. D'ailleurs, il ne faut pas oublier qu'alors on sortait à peine, en Italie, de la période primitive, et que Raphaël subissait encore l'influence de ces peintres candides, qui représentaient plusieurs phases d'une tragédie sur une même toile, ou qui inscrivaient les paroles des personnages sur un bout de ruban se déroulant de leurs lèvres entr'ouvertes.

Quoi qu'il en soit, devant le *Sposalizio*, on ne pense pas à l'outrage que la composition fait à l'histoire, au point de vue du costume, à la logique et aux combinaisons pittoresques.

L'esprit est transporté dans un monde spécial : tout de suite, on est saisi par l'admiration. C'est une impression de fraîcheur délicieuse.

Le sentiment juvénil et radieux de l'artiste a pénétré son œuvre, preuve de sincérité ; c'est son souffle qui l'anime ;

son amour de ce qui est beau à ses yeux donne à la scène la vie qui s'en dégage, vie d'un caractère particulier, d'où la passion et le mouvement semblent exclus, et cette exclusion ne nous fait pas protester. On ne regrette pas que ces personnages, qui appartiennent autant, par le style et l'exécution, à la statuaire qu'à la peinture, paraissent destinés à une immobilité éternelle : on ne les voudrait ni plus réels, ni capables de circuler et de gesticuler. Que la jeune épouse conserve sa grâce timide et sa confiance; que Joseph demeure dans cette attitude respectueuse; que le grand-prêtre continue à se montrer d'une bonhomie parfaite, sans prétention à pontifier pour le public. Peu importe! On ne demande pas à cette œuvre d'une autre époque, conçue et exécutée avec d'autres idées que celles qui nous obsèdent, des qualités qu'on exigerait peut-être si elle était plus moderne. Ce que Raphaël a fait suffit à exciter l'enthousiasme. Cette fleur de jeunesse, ce printemps souriant et clair, cette grâce exquise, cette candeur de l'esprit satisfont les meilleurs sentiments, les goûts les plus difficiles, et laissent une impression ineffaçable.

Chose à remarquer : le caractère du tableau n'a rien de religieux. C'est quelque chose de paisible, de doux et de chaste dans l'expression générale, et dans chacune des physionomies, mais sans mysticisme. L'œuvre ferait tout aussi bon effet et serait tout aussi harmonieuse dans un boudoir que dans une chapelle. Elle a même quelque chose de païen : les délicatesses de la forme font songer bien plutôt à la Grèce antique qu'à la Rome des papes. C'est une fleur d'humanité spirituelle, non de mysticisme; c'est une œuvre de conviction artiste, non de foi chrétienne. Le courant de la

Renaissance a passé sur l'Italie : Athènes, ses philosophes, ses poètes et ses artistes vont reconquérir leur place et dominer leurs modernes successeurs. Suave et pénétrante comme un chant d'oiseau, bienfaisante comme une rosée, rayonnante comme la lumière même, telle est cette œuvre d'un peintre qui préludait à sa gloire. Et l'on comprend l'épithète de divin jeune homme donnée à Raphaël.

Est-ce que le *Sposalizio* est l'ouvrage d'un coloriste comme l'entendaient les Hollandais, les Flamands et les Vénitiens? Non ; mais il est aussi agréable dans l'ensemble de la coloration qu'il est délicat et élevé dans les formes. Ce qu'on est en droit d'exiger d'un peintre, c'est qu'il soit peintre : en ce sens que l'effet produit par la lumière sur les corps, selon leur nature, soit vu par l'artiste dans sa réalité, au moins tel que « tout le monde » le voit. Les tons criards, les détonations des notes diverses employées sont inadmissibles : tons et notes doivent concorder entre eux comme en musique les sonorités, combinées pour produire des impressions de bien-être, de charme, de terreur ou d'extase.

Sans être coloriste à la façon de Velasquez ou de Véronèse, Raphaël, dans le *Sposalizio*, est un harmoniste instinctif (1). Rien ne détonne en ces colorations; l'atmosphère qui entoure les groupes est pure et saine, sans être fluide et lumineuse comme dans les tableaux « gothiques ,» sans

---

(1) Je n'ai pas vu les portraits peints par Raphael, qu'on dit colorés avec une chaleur et une suavité dignes des Vénitiens. Il y aurait-là une étude à faire : le peintre est plus influencé par la nature lorsqu'elle s'impose à lui directement, que lorsqu'il conçoit une œuvre d'imagination au moyen de notes et de documents accumulés.

atteindre à l'intensité et à la vibration, comme dans certains paysages modernes.

A vrai dire, ce côté du tableau ne préoccupe pas ; ses qualités spéciales suffisent à nous séduire. On est sous le charme dès le premier regard, et on y reste ; ce charme n'a pas cessé d'opérer depuis bientôt quatre siècles : n'est-ce pas là une preuve irrécusable que l'œuvre est un chef-d'œuvre.

Mais supposez cette distinction dans la forme, cette élévation dans le style unies à un peinturage dur, à une enluminure grossière ou violente, l'ensemble de la composition, conservant cependant les qualités savantes et la noblesse de dessin qui en sont pour ainsi dire la moelle, perdrait les trois quarts de sa beauté. Il a donc fallu que Raphaël fût doué d'une manière exceptionnelle pour arriver à ce résultat ; et c'est pourquoi le *Mariage de la Vierge* a pu affronter les jugements des siècles et vaincre les exigences et les variations de la mode.

III

Dans les temps modernes on cherche « autre chose. » Un tableau, aujourd'hui, doit avoir certaines qualités sans lesquelles il semble qu'il n'existe pas : l'apparence de la réalité selon certaines idées qui ont eu cours hier, qui ont cours aujourd'hui, qui auront cours demain, lesquelles idées subissent des fluctuations selon certaines circonstances, comme en politique. Depuis le commencement de ce siècle il y a eu un nombre de périodes diverses dans l'art de la peinture, des modes ou des principes ont servi de règles

à des groupes de lutteurs : classicisme, romantisme, réalisme, naturalisme, impressionnisme, intentionnisme. Nous en sommes maintenant à ce dernier vocable, qui peut-être renferme quelque chose, mais qui peut-être aussi ne renferme rien. On saura cela plus tard.

C'est fort bien : il faut être dans le courant moderne, sous peine d'être dédaigné ou incompris. Mais encore est-il nécessaire, pour les révolutionnaires, d'avoir un but et de poursuivre un idéal.

N'était-ce pas une mode (qui n'a eu qu'une heure triomphante), cette nouveauté qui consistait à reconstituer l'art de nos ancêtres du moyen âge? Pour arriver à cet « idéal ,» n'a-t-on pas été obligé de se contraindre, de feindre une ingénuité impossible, d'afficher une ignorance bizarre, de dessiner de parti pris des personnages raides, à physionomie barbare, de consulter et d'imiter de vieilles gravures et en même temps de copier des tonalités assombries par le temps — abdiquant ainsi toute personnalité, se refusant à soi-même tous les bénéfices de l'originalité? N'était-ce pas là un défi au sens commun, un renoncement aux effets des conquêtes de l'esprit dans les temps modernes, et, pour tout dire en un mot, une fantaisie archaïque qui ne devait avoir qu'un succès fugitif?

On ne refait pas le passé; on ne reconstitue qu'en apparence et pour un moment les choses mortes. Sous la première République française, on crut à Paris qu'il suffisait de reprendre le costume antique pour retrouver dans ses plis les vertus des âges philosophiques et héroïques. La tentative n'a été que ridicule.

Il ne faudrait donc pas conclure, après l'éloge qui vient

d'être fait du *Sposalizio*, que je conseille aux jeunes gens de reprendre les traditions anciennes et les principes suivis par la Renaissance italienne, pour en tirer un nouveau suc.

Je dirai succinctement ce que je considère comme une vérité historique irréfutable : l'humanité ne peut se copier en rien sans s'amoindrir. L'évolution de l'esprit n'est pas en arrière ; le passé constitue un amas de documents, dont l'étude doit nous aider à avancer sans cesse vers la perfection, relative au temps et aux circonstances. L'art des anciens étant plein d'enseignements, nous ne pouvons jamais le considérer comme une lettre morte pour l'intelligence.

Logiquement, même pour faire autrement que les « vieux, » il est indispensable de ne pas ignorer ce qu'ils connaissaient et de ne pas mépriser les moyens qu'ils ont employés. C'est un des caractères des réactions et des innovations de dédaigner les actions et les œuvres des prédécesseurs ; à l'heure de la lutte, dans l'ardeur de la bataille, cette attitude semble être rationelle. Mais on ne peut pas lutter toujours ; la fièvre du combat n'est point bonne pour édifier ; il vient un moment où la réflexion donne l'ordre d'intervenir à la raison et à la philosophie. Et c'est ainsi qu'à toutes les périodes d'innovation passionnée on finit par avoir quelque honte de hausser les épaules au nom de Raphaël — ou de Rembrandt, et c'est à ce moment-là qu'il est utile, et sain, et instructif, de reprendre l'examen des œuvres et des hommes que l'on a combattus.

L'auteur du *Sposalizio* avait vingt et un ans, et c'était un peintre savant ! J'appelle l'attention des jeunes artistes sur ce fait, parce que la « nouvelle école » semble dédaigner la science, c'est-à-dire quelques-uns des éléments essentiels

de l'art, pour tout abandonner à l'inspiration de l'heure présente et au sentiment de la première impression.

N'est-il pas étonnant de voir des peintres de figure, en ces temps où l'enseignement est largement ouvert à ceux qui veulent s'instruire, s'attaquer à l'homme sans avoir étudié ni l'anatomie, ni la psychologie, ni la physiologie, ni l'histoire, ni les grands poètes? Comme si cela suffisait d'avoir des qualités instinctives, de faire poser un modèle quelconque et de l'imiter tant bien que mal, quelquefois fort bien, on ne peut en disconvenir! Se contenter de cet art, c'est retourner à l'enfance de l'art, à ces temps primitifs où nos aïeux étaient satisfaits d'avoir construit des hommes sans vigueur physique, sans valeur morale et morts intellectuellement.

Raphaël, ignorant, n'eût pas conçu et peint le *Sposalizio*. Des facultés naturelles n'eussent pas suffi pour produire cette page exquise, qui nous émeut et nous rend perplexe, tant elle est forte dans sa délicatesse et savante dans son ingénuité.

Il faut savoir : c'est la première des nécessités. Qu'on ne croie point qu'un art peut être profond et défier les siècles sans avoir pour base les sciences spéciales qui en sont comme le squelette indestructible ; on verserait dans une erreur funeste qui conduirait rapidement toute une période à la décadence. Ce qui fait que les hommes comme Vinci, Raphaël, Rubens, Shakespeare, Rembrandt, Cervantes ont laissé des ouvrages immortels, c'est leur science unie à des qualités géniales. Plus on a de savoir, plus on peut mettre d'intérêt dans une œuvre ; nier cette vérité, ce serait s'inscrire contre l'exactitude des mathémathiques.

Visitez nos expositions avec ce principe dans l'esprit; vous verrez combien notre art est pauvre, tout en apparences, tout en notes et études, tout en impressions et tentatives, tout en bizarreries impuissantes. Le fond en est vide. Les artistes sérieux qui se respectent deviennent tous les jours plus rares. La mode est au « morceau, » au « coin de nature ,» à la « relation des tonalités .» Les œuvres disparaissent peu à peu. Lorsqu'on sort de ces bazars, hélas! trop fréquemment organisés, on ne conserve le souvenir que de quelques tableaux; le reste, entrevu comme dans un cauchemar, s'efface presque aussitôt de la mémoire. Quand on a vu une fois le *Mariage de la Vierge* de Raphaël, on ne l'oublie jamais.

E. L.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 1er, 8, 15, 22, 28 et 29 mars; des 5, 12, 19, 24 et 26 avril 1884.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° La restauration d'un des panneaux-armoiries des Chevaliers de la Toison d'Or, appartenant à l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines. Ce panneau, confié à M. Morissens, et choisi parmi les plus détériorés, doit servir de type pour la restauration des autres panneaux ; Église de Saint-Rombaut, à Malines. Panneaux-armoiries.

2° Les dessins du chemin de la croix destiné à l'église de Passchendaele (Flandre occidentale), peint par M. Callebert ; Église de Passchendaele. Chemin de la croix.

3° Le projet relatif à l'exécution d'une verrière pour l'église de Wilryck (Anvers); auteurs : MM. Stalins et Janssens ; Église de Wilryck. Verrière.

Église de N.-D. de Pamele, à Audenaerde. Verrière.

4° Le projet concernant l'exécution d'une verrière pour l'église de Notre-Dame de Pamele, à Audenaerde, sous la réserve de quelques simplifications que l'artiste, M. Osterrath, devra apporter dans les fonds;

Église de Couillet. Verrières.

5° Les dessins de deux verrières à placer dans l'église de Couillet; auteur : M. Cador. Le Collège a insisté pour que l'exécution des verrières fût confiée à un artiste du pays, plutôt qu'à des peintres étrangers.

Hospices de Bruxelles. Tableaux.

— Des délégués se sont rendus au siège de l'administration des hospices et secours de la ville de Bruxelles, afin de procéder à l'examen de dix-huit vieux tableaux très détériorés que ladite administration avait l'intention d'aliéner pour la somme de 150 francs. Ces tableaux proviennent de l'ancien hôpital Saint-Jean. Leur état de dégradation a permis cependant de reconnaître un certain mérite à quelques-uns d'entre eux, notamment à deux ou trois grands paysages (XVIIe siècle) du genre dit historique et à deux peintures de dimensions moindres, représentant des sujets de genre religieux, l'une, sur bois, de la seconde moitié du XVIe siècle, l'autre du commencement du XVIIe. Cette dernière, copie probable d'un tableau de Rubens et contemporaine du maître, est pour ainsi dire la seule toile qui aurait encore quelque valeur sans exiger une trop coûteuse restauration.

D'autres toiles, encadrées dans des bordures contournées formant trumeaux, représentent des scènes de la *Passion*. A ces dernières œuvres, d'un faire assez large pourtant, on ne peut guère attribuer une valeur artistique et moins encore une valeur marchande. Quelques tableaux d'une entière insignifiance complètent la collection.

Le prix d'achat convenu, 150 francs pour les dix-huit ta-

bleaux, peut paraître faible, mais il est justifié par l'état d'extrême délabrement des œuvres susmentionnées, qui, soumises à l'épreuve des enchères publiques, n'atteindraient pas probablement ce prix.

Palais de la Nation à Bruxelles. Statue.

— La Commission, complétant son rapport du 12 février 1884 (voir 23e année, page 55), sur l'état de la statue de Léopold Ier, roi des Belges, à la Chambre des représentants, a vérifié l'état des autres statues qui décoraient le local incendié. La statue du Roi devra être grandie pour être mise en rapport avec les proportions de la salle des séances restaurée. A l'égard des statues des quatre Libertés qui ornaient le vestibule du Palais, ces figures ont été gravement endommagées; le feu les a calcinées, et il paraît impossible de les conserver. Au point de vue de l'art, elles laissaient généralement à désirer et l'on pourra, sans doute, les remplacer par des œuvres meilleures. Les statues représentant des souverains qui ont régné en Belgique ont relativement peu souffert, placées comme elles l'étaient en dehors du centre de l'incendie. Les quelques avaries qu'elles présentent sont causées par la chute des matériaux des étages supérieurs. Ce sont des cassures qui peuvent être réparées facilement et sans frais notables.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Palais de justice de Namur.

1° Le projet des travaux d'appropriation et d'agrandissement à exécuter au palais de justice de Namur; architecte, M. Boveroulle. La Commission a exprimé toutefois le regret qu'on n'ait pu faire droit aux observations formulées dans

son rapport du 7 juillet 1882. Ces observations avaient trait aux négociations entamées pour l'acquisition de terrains contigus au palais de justice, qui, si elles avaient abouti, auraient permis un développement plus normal de la distribution des divers services. L'emprise faite sur la cour, pour la construction des galeries, la retrécira d'une façon notable et certaines salles ne recevront qu'un jour médiocre, voire insuffisant. Il y aura lieu, dans le cours de l'exécution, de supprimer l'ouverture proposée dans le vestibule du premier étage, ce qui permettrait de convertir ce même vestibule en une seconde salle des Pas-Perdus.

Hospice-hôpital à Ledeberg.

2° Le projet relatif à la construction d'un hospice-hôpital à Ledeberg (Flandre orientale); architecte, M. Morial.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

Presbytère de Poederle.

1° Le devis estimatif des travaux de réparation urgente à exécuter au presbytère de Poederlé (Anvers) et dont le total s'élève à fr. 3,051-55;

Presbytère de Moinet.

2° Le projet relatif à l'amélioration du presbytère de Moinet, commune de Longwilly (Luxembourg). Devis : 4,576 francs.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Ont été approuvés :

Église de Falmagne.

1° Le projet relatif à la construction d'une tour à l'église de Falmagne (Namur);

2° L'emplacement proposé pour la construction de l'église d'Hemptinne, arrondissement de Philippeville (Namur); architecte, M. Blandot; Église d'Hemptinne.

3° Le projet relatif à la reconstruction du vaisseau de l'église de Bulscamp (Flandre occidentale); architecte, M. Buyck, sous la réserve que dans le cours de l'exécution l'auteur supprimera le transept simulé dont les pignons coupent les façades latérales de l'édifice; Église de Bulscamp.

4° Les propositions concernant la construction d'une cave sous la seconde sacristie et l'agrandissement des fenêtres de l'église d'Etterbeek (Brabant) en construction ; architecte, M. Hansotte; Église d'Etterbeek.

5° Le projet d'agrandissement de l'église de Saint-Remi, à Huy (Liège), tel qu'il a été modifié à la demande du conseil de fabrique; architecte, M. Feuillat-Fiévet; Église de Saint-Remi, à Huy.

6° Le projet relatif aux travaux de consolidation de l'église d'Hyon (Hainaut); architecte, M. Carpentier; Église d'Hyon.

7° Le projet relatif au renouvellement du beffroi de l'église de Notre-Dame-au-Lac, à Tirlemont (Brabant); l'architecte devra étudier toutefois, dans le cours de l'exécution, le moyen de faire porter le beffroi sur la tour de façon à ne pas fatiguer la maçonnerie. On a approuvé également l'acquisition d'une cloche du poids de 540 kilog., destinée à compléter la sonnerie; Église de N.-D.-au-Lac, à Tirlemont.

8° L'établissement d'un paratonnerre sur l'église de Wyngene (Flandre occidentale); Église de Wyngene.

9° Le projet relatif à l'agrandissement du jubé de l'église de Saint-Jacques, à Anvers; Église de Saint-Jacques, à Anvers.

10° Le projet relatif au complément de l'ameublement de l'église de Waremme (Liège) et à la confection d'un vitrail; Église de Waremme.

sculpteur, M. Gérard Jansen; peintre du vitrail, M. Dobbelaere;

Église d'Ayeneux. 11° Le projet relatif à l'exécution d'un confessionnal pour l'église d'Ayeneux (Liège);

Église de Purnode. 12° Le projet concernant l'exécution de deux autels latéraux pour l'église de Purnode (Namur);

Église de Walcourt 13° Le projet relatif à la confection de vingt-quatre bancs pour l'église de Walcourt (Namur);

Église de Smuid-sous-Libin 14° Le projet relatif à l'exécution d'un confessionnal pour l'église de Smuid-sous-Libin (Namur);

Église de Saint-Gilles, à Liége. 15° Le projet relatif à l'exécution d'un nouvel orgue pour l'église de Saint-Gilles, à Liège;

Église de Vliermael-Root. 16° Le projet relatif à l'ameublement de l'église de Vliermael-Root (Limbourg); sculpteur, M. C. Janssen;

Église de Doel. 17° Le projet relatif à l'acquisition d'un orgue avec buffet par la fabrique de l'église de Doel (Flandre orientale).

Ce collège est également autorisé à remplacer l'ancienne cloche de l'église par une nouvelle d'un poids double (600 kilog.).

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

Église de N.-D. St-Pierre, à Gand 1° Le projet relatif à la restauration de l'église de Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand; architecte, M. De Perre;

Église de Meulebeke. 2° La proposition du conseil de fabrique de l'église de Meulebeke (Flandre occidentale), tendante à faire exécuter à la toiture de l'édifice des travaux de grosse réparation;

Église de Ghistelles. 3° La proposition d'exécuter aux tourelles de la façade de l'église de Ghistelles (Flandre occidentale) des travaux de restauration évalués à 400 francs;

4° Le projet relatif au renouvellement des meneaux de quatre fenêtres de l'église de Burcht (Flandre orientale). Ces travaux pourront être exécutés en plusieurs fois, au fur et à mesure des ressources; Église de Burcht.

5° Le nouveau projet, modifiant celui approuvé en 1879, relatif aux travaux de restauration à exécuter à l'église d'Anloy (Luxembourg); Église d'Anloy.

6° Le projet relatif au renouvellement de trois fenêtres de l'église de Vynckt (Flandre orientale); Église de Vynckt.

7° La demande du conseil de fabrique de l'église d'Hooghledo, tendante à pouvoir faire exécuter, par voie de régie, des travaux de réparation aux toitures de l'édifice; Église de Hooghledo.

8° *A*. Les travaux exécutés d'urgence à l'église de Nieuwmunster (Flandre occidentale), à la suite d'un ouragan qui avait endommagé des fenêtres; Église de Nieuwmunster.

B. Les travaux de réparation restant encore à effectuer au presbytère;

9° La proposition du conseil de fabrique de l'église de Schuyffers-Cappelle (Flandre occidentale), tendante à obtenir l'autorisation de faire exécuter, par voie de régie, des réparations à la toiture de l'édifice; Église de Schuyffers-Cappelle.

10° *A*. Le compte des travaux de restauration exécutés pendant l'année 1883, pour la restauration du vaisseau de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines; Église de Saint-Rombaut, à Malines.

B. Le devis des travaux à exécuter pendant l'exercice 1884, pour le même objet;

11° Le compte des recettes et des dépenses faites pour la restauration du vaisseau de l'église de Notre-Dame, à Anvers, pendant l'exercice 1883; Église de Notre-Dame, à Anvers.

Église de Saint-Rombaut, à Malines.

12° Le compte rendu des travaux exécutés en 1883 à la tour de l'église métropolitaine de Saint-Rombaut, à Malines;

Église de Walcourt.

13° Le compte rendu des recettes et des dépenses effectuées pendant l'année 1883 pour la restauration de l'église de Walcourt (Namur);

Église de Notre-Dame, à Anvers.

14° Le compte rendu des recettes et des dépenses faites pendant l'année 1883 pour la restauration de la petite tour de l'église de Notre-Dame, à Anvers.

Église de Gheluwe.

— M. le Ministre de la justice ayant transmis une demande du conseil communal de Gheluwe (Flandre occidentale), tendante à ce qu'il soit procédé à une enquête au sujet de la tour de l'église paroissiale, dont la situation semble menacer la sécurité publique, la Commission a délégué un de ses membres pour procéder à l'inspection demandée.

Le rapport du délégué est conçu en ces termes :

« L'église de Gheluwe est un édifice de style ogival du » XIV° siècle, modernisé à l'intérieur; elle est à trois nefs » terminées par des absides à pans coupés; ces trois nefs » sont à peu près d'égale largeur et ont chacune leur » toiture. Les voûtes sont en berceau, faites en plafonnage » et pénètrent dans les combles. — La voûte du chœur est un » peu plus basse que celle de la nef. — Au devant du chœur » se trouve placé le clocher. L'examen attentif de ce » clocher, dont la solidité éveille les craintes de l'ad- » ministration communale, a fait ressortir les points sui- » vants :

» 1° Les quatre piles qui portent ce clocher ne présentent » à l'intérieur de l'église aucune trace qui puisse faire douter » de leur solidité;

» 2° Le long des toitures du chœur et de la nef, qui

» viennent buter contre le clocher, on remarque un espace
» vide de 0m02 environ de largeur. — Ces vides provien-
» nent évidemment, ainsi qu'on peut s'en assurer en faisant
» mettre en branle les trois cloches du beffroi, du mouve-
» ment oscillatoire imprimé à celui-ci par la sonnerie des
» cloches ;

» 3° A l'extérieur du clocher, percé de quatre baies ter-
» nées, surmontées d'une arcature, et tout entier construit
» en larges briques, avec chaînes d'angle en pierres irrégu-
» lières, on constate sur les quatre faces, vers les angles, de
» nombreuses crevasses, des pierres ébranlées, des parties
» de mortier détachées. Les meneaux des baies ternées du
» beffroi sont brisés en différents endroits. — Un certain
» nombre d'ancres en fer se remarquent sur les quatre faces
» du clocher, principalement sur la face nord ; ces ancres,
» dont les tirants ne traversent que l'épaisseur du mur, sont
» placées irrégulièrement sur les faces. Le clocher est ac-
» tuellement recouvert d'une toiture plate, mais, d'après les
» renseignements fournis, il était surmonté, au siècle der-
» nier, d'une flèche en charpente ;

» 4° A l'intérieur du clocher, les maçonneries paraissent
» en bon état ; nulle part on ne constate de lézardes. Le beffroi
» en charpente est convenablement assis sur des poutres en
» bois ; ses faces présentent un fruit et sont écartées des
» parements en maçonnerie. — Dans les angles, au haut
» du beffroi, on remarque des trompes destinées, sans nul
» doute, à porter une flèche en maçonnerie. — L'épaisseur
» des murs du beffroi est de 1m10 ;

» 5° D'après les renseignements recueillis sur les lieux,
» les oscillations précitées ont été remarquées de tout

» temps; elles n'ont jamais causé d'accidents quelconques.

» Il semble résulter des constatations ci-dessus que l'ab-
» sence de lézardes intérieures et la présence d'ancres, dont
» les tirants ne font que traverser l'épaisseur des murs,
» indiquent suffisamment que depuis longtemps les pare-
» ments intérieurs et extérieurs de ces murs sont mal reliés
» et que ceux-ci doivent présenter des vides dans leur
» intérieur.

» Cet état de choses pourrait certainement amener des
» complications et causer des accidents par la chute des
» matériaux qui pourraient traverser la toiture et le ber-
» ceau en plafonnage et pénétrer dans l'église.

» Pour remédier à cette situation, il y aurait lieu de re-
» lancer dans les maçonneries, aux points faibles indiqués par
» les crevasses, des pierres dures formant parpaings pour
» relier les deux parements. Les chaînes d'angles devraient
» également être soigneusement visitées, et refaites s'il y a
» lieu.

» En outre, les parties disloquées du parement exté-
» rieur devraient être reconstruites en bons matériaux.

» Cette manière de procéder, bien que régulière, ne lais-
» serait pas que d'être délicate et fort onéreuse, et comme
» depuis de longues années l'administration communale a
» l'intention de démolir ce clocher, d'ailleurs de peu de
» valeur artistique, et dont les piles masquent aux fidèles
» la vue du chœur, on pourrait procéder d'une façon plus
» économique en se contentant de chevaucher les crevasses
» existantes au moyen de briques dures, maçonnées avec
» du mortier de ciment, et en remplaçant les vides de l'in-
» térieur des murs avec un coulis de mortier composé par

» moitié de ciment de Portland anglais, à prise lente, et de
» sable lavé du Rhin. — Bien entendu, la sonnerie des
» cloches serait suspendue pendant l'exécution des travaux,
» et même une quinzaine de jours après leur achèvement.
» En agissant ainsi, on pourrait prolonger de quelques
» années encore l'existence de ce clocher jusqu'au moment
» où la commune aurait les fonds nécessaires pour construire
» une nouvelle tour, dont l'emplacement se trouve tout
» marqué à gauche de la façade principale de l'église.

» Après l'exécution du travail ci-dessus indiqué, la com-
» mune devra désigner une personne compétente, chargée
» de constater périodiquement si de nouveaux mouvements
» ne se manifestent pas dans les parements extérieurs du
» clocher.

» 23 février 1884. »

La Commission s'est entièrement ralliée aux conclusions de ce rapport, qu'elle a transmis à M. le Ministre de la justice.

Cathédrale de Namur.

— Ensuite d'une communication de M. Cels, architecte, chargé de la restauration de la façade de la cathédrale de Namur, transmettant une lettre de l'entrepreneur, M. Deroy, qui dénonçait l'urgence d'exécuter certains travaux supplémentaires en dehors de ceux approuvés par la Commission, dans son rapport du 31 août 1882, la Commission a résolu de faire examiner sur place si les doutes formulés par l'entrepreneur et que semblait partager l'architecte, étaient justifiés par l'état des lieux, et si, comme on le suggérait, il était fatalement nécessaire de démolir les colonnes de l'étage supérieur de la façade et même certains pilastres signalés comme étant sillonnés verticalement de limés, etc. ;

on supposait également que l'etage inférieur était peu capable de porter longtemps encore le poids de l'étage supérieur et, en conséquence, on en demandait également la démolition.

Ces mesures, si on les mettait à exécution, provoqueraient naturellement le retour à un projet primitivement élaboré, comprenant la démolition et la reconstruction totales de la façade, et dont le devis s'élevait à la somme de fr. 493,854-79. Les difficultés de réunir les ressources nécessaires à sa réalisation l'avaient fait abandonner. Des inspections ultérieures permirent de constater qu'une restauration serait suffisante.

La somme à affecter à cette restauration, d'après une nouvelle étude de l'architecte, fut abaissée à fr. 123,114-23.

Des délégués se sont rendus à Namur, le 27 février 1884, et à la suite d'un long et minutieux examen, ils ont constaté que les craintes de l'entrepreneur n'étaient pas justifiées; ils ont été d'avis, et la Commission a partagé leur opinion, qu'on doit s'en référer au projet de restauration approuvé.

On a néanmoins fait remarquer à l'architecte et à l'entrepreneur que les travaux exigeront une surveillance constante, des ouvriers adroits et intelligents. On ne nie point qu'il ne se présentera quelques difficultés, mais elles pourront être facilement surmontées et elles se rencontrent, du reste, dans tous les travaux de ce genre.

Église de Heyst-sur-Mer Tour.

— Un journal de Bruges, le *Burgerwelzijn*, a annoncé dans son numéro du 5 avril 1884, qu'on s'occupait de démolir l'ancienne tour romane de l'église d'Heyst-sur-Mer Comme cette tour, seul reste du monument primitif, n'est

pas seulement intéressante au point de vue de l'effet pittoresque de sa masse et qu'elle n'est pas moins remarquable par l'importance architecturale et la valeur archéologique de sa construction; comme de tout temps, d'ailleurs, sa conservation a été l'objet d'une juste sollicitude, la Commission a signalé le fait dénoncé à M. le Ministre de l'intérieur. Elle l'a prié en même temps de prendre telles mesures qu'il jugera convenable pour arrêter, s'il en est temps encore, l'œuvre de dévastation commencée.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

OBJETS ÉTRUSQUES D'EYGENBILSEN

5e ARTICLE (1) — 2e PARTIE

AVANT-PROPOS

Mainte invitation, même publique, a été adressée à l'auteur du présent article, pour l'engager à reprendre la suite de ses études sur les objets étrusques d'Eygenbilsen : une œnochoé en bronze, un seau en bronze à côtes horizontales, un cône en bronze, un bandeau d'or, etc., trouvés en 1871 et déposés au Musée royal d'antiquités de Bruxelles (annexe du boulevard de Waterloo).

Toutes ces invitations sont trop aimables et trop gracieuses — quoique à des degrés différents — pour que l'auteur persiste ici à suivre son plan, indiqué par lui dans le *Westdeutsche Zeitschrift für Geschichte und Kunst* (2) : « Le caractère étrusque et anté-romain des objets d'Eygenbilsen *est admis par les savants d'Allemagne et de France :* il est encore contesté en Belgique, où n'ont pas été étudiés les nombreux travaux de Genthe, Lindenschmit, Gozzadini, Hel-

(1) Voy. ci-dessus, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XI, pp. 239 et 433; XII, p. 212; XIII, p. 383; XVII, p. 5.

(2) Publié à Trèves, III, p. 198.

big, etc.; mais ce n'est là qu'un temps d'arrêt, et *il suffit d'un peu de patience pour attendre que les connaissances s'établissent partout au même niveau.* »

Cessons donc d'« attendre patiemment »; mais précisons quelques points (1).

I. L'auteur *n'a jamais soutenu*, ni dans ce *Bulletin*, ni dans celui de l'*Académie*, ni dans l'*Athenæum*, que les Étrusques ont *habité* Eygenbilsen, qu'ils y ont *résidé*, qu'ils y ont *séjourné dans la plus haute antiquité*...

Cela serait une absurdité...

Il a, *au contraire*, soutenu que les vases d'Eygenbilsen sont parvenus dans cette localité par la voie du *commerce* (caravanes ou colportage).

Il a dit textuellement, en propres termes (2) : « L'isolement » d'Eygenbilsen, comme le peu d'espoir d'y faire des béné- » fices, *ne permet pas de croire là à l'existence ni d'une* » *colonie ni d'un arrêt pour les caravanes :* il faut donc » recourir à la supposition, ou bien qu'un indigène est allé » au Rhin s'approvisionner d'objets étrusques, en échange » de tel ou tel produit local, ou bien qu'un marchand » étrusque a fait fausse route vers l'ouest, à la recherche » d'une voie nouvelle, mais certes peu lucrative » (3).

---

(1) Bien des passages sont surchargés d'italiques : on a eu recours à ce mode pour concentrer toute l'attention sur les thèses scientifiques et pour pouvoir laisser de côté les personnalités : à quoi bon réfuter, par exemple, un HOSTMANN, après l'*Archiv für Anthropologie* de Brunswick (X, p. 127), ou un VON HOCHSTETTER, après l'Académie des Inscriptions (*Bulletin* de cette Acad., 1883, p. 600)?

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XI, p. 320.

(3) *Ibid.*, XII, p. 224, on a ajouté, comme de nature à expliquer des cas particuliers, l'hypothèse qu'un indigène a pu faire partie, à l'époque anté-romaine, d'une expédition gauloise en Italie, et en a ramené sa part de butin.

Est-ce assez clair?

Attribuer à l'auteur la thèse contraire serait donc un procédé anti-scientifique : fausser les opinions de ses contradicteurs, pour se ménager une réfutation facile, permettrait de supposer qu'on est soi-même à bout d'arguments.

Donc, on le répète : JAMAIS LES ÉTRUSQUES N'ONT HABITÉ EYGENBILSEN ; JAMAIS ILS N'Y ONT RÉSIDÉ ; JAMAIS ILS N'Y ONT SÉJOURNÉ.

Récompense honnête à qui trouvera le contraire dans les écrits de l'auteur du présent article.

Si, après cette déclaration, quelqu'un persistait à attribuer à l'auteur l'opinion ridicule que LES ÉTRUSQUES ONT HABITÉ EYGENBILSEN, il ne resterait place qu'à l'euphémisme que voici : « Honorable contradicteur, je prends la liberté de vous demander la permission de poser la question suivante : Inconsciemment sans doute, n'altérez-vous pas la vérité? »

II. M. Roulez n'est pas le seul auteur de la thèse du *Romain, amateur d'antiquités*, qui aurait laissé à Eygenbilsen des pièces de sa collection (1).

Cette thèse lui appartient en commun avec le savant baron de Witte.

Seulement celui-ci, un savant de premier ordre, avait, déjà à la fin de 1872, fait un quart de conversion vers l'auteur du présent article, en lui écrivant (2) : « La trouvaille d'Eygenbilsen est très intéressante. Les objets trouvés *sont de travail étrusque; cela me paraît incontestable.* »

---

(1) *Bull. Acad. roy. de Belgique*, 1872, I, p. 280.
(2) Voir plus haut, *Bull.*, XI, 445.

Alors, M. de Witte faisait seulement une réserve quant à l'époque de l'importation.

Plus tard, M. de Witte, avec la loyauté scientifique à laquelle l'auteur a alors rendu hommage, s'empressa de se rendre à l'appel de M. Anat. de Barthélemy, qui l'avait convié à une nouvelle étude de la question, et il admit déjà en partie l'importation *anté-romaine* (1).

Mais voilà que six ans plus tard, en 1878, M. de Witte compléta son évolution, lors d'une réunion des sociétés savantes de France, à propos d'une trouvaille faite en Champagne (2).

Reproduisons le compte rendu textuel de la séance (3), où l'on avait exhibé le vase italo-grec en terre cuite, l'œnochoé, le bandeau d'or, etc., découverts ensemble à Somme-Bionne :

« M. de Witte, qui n'avait pas caché l'étonnement que lui » faisait éprouver cette simultanéité de produits de l'art » *italo-grec*, avec des objets *gaulois* dans une sépulture *gau-* » *loise*, avait fini, non seulement par l'admettre, mais par » rapprocher la découverte de Somme-Bionne de plusieurs » autres faits analogues que son érudition lui a facilement » fournis. »

Or, parmi ces faits analogues, M. de Witte — des renseignements certains permettent de l'affirmer — a cité les *objets étrusques d'Eygenbilsen....*

M. Roulez, lui-même, eût-il persisté à soutenir une opinion désertée par le baron de Witte?

---

(1) *Ibid.*, XIII, p. 401.
(2) Voy. sur cette trouvaille, *ibid.*, XIII, p. 390; XVII, pp. 20 et 58.
(3) *Revue des sociétés savantes*, 6e série, VII (1878), p. 255.

Il est permis d'en douter, parce que plusieurs fois l'érudition de M. de Witte a empêché M. Roulez de persister dans une erreur, comme celle que celui-ci avait commise à propos des prétendus « Hercules gaulois, » — supports de chandelier du moyen âge, ou poids d'horloge.....

Ce serait donc s'exposer fortement que de reprendre aujourd'hui une thèse qu'un de ses auteurs, et précisément le plus compétent, a complètement abandonnée.

III. L'étrangeté des nombreuses trouvailles, au nord des Alpes, d'objets étrusques, *toujours sans mélange avec des objets romains* (1), a fait songer aux Zingaris, qui pourraient avoir été, avant la conquête romaine, les émissaires de la Grèce, de l'Étrurie et de Rome, dans l'Europe encore barbare.

Pareille thèse ne déplairait pas à l'auteur du présent travail. Dès que des objets étrusques ont été exportés au nord, *à l'époque anté-romaine*, qu'on assigne aux colporteurs, tel nom, telle nationalité qu'on voudra, cela importe assez peu.

Seulement il est à remarquer que les Zingaris, *venant de l'Inde*, ont été mis en avant jusqu'ici au profit exclusif de la thèse, très contestée, qui fait arriver de l'Asie, par l'Oural ou le Caucase, les bronzes de l'Orient.

En tout cas, affecter le concours des Zingaris aux exporta-

---

(1) Et, à plus forte raison, du moyen âge.

Qu'il soit permis à cet égard d'insister énergiquement sur l'impossibilité de confondre les seaux *en bronze*, à nervures horizontales, des bords du Pô, etc., avec les baquets *en bois, cerclés de métal*, de l'époque franke. Ce point a déjà été signalé dans l'*Athenaeum belge* de 1880, p. 202 : identifier ces deux genres d'objets, ce serait assimiler les barillets gallo-romains en verre de l'usine frontinienne en Normandie, avec les *verckens* en grès de Bouffioulx du XVIIe siècle...

tions étrusques embarrasse la solution d'un élément peu explicable, à cause du détour, — et peu nécessaire, puisque les Étrusques étaient certes assez industrieux pour trouver eux-mêmes la route des Alpes, des lacs et des fleuves, à l'effet d'exporter leurs produits directement, et surtout sans intermédiaires arrivés du fond de l'Asie.

IV. On ne s'arrêtera pas un instant à discuter le caractère de la trouvaille de Bologne, où l'on a trouvé, en 1877, 14,000 objets de bronze, dont plus de 2,000 étaient des *kelts* ou *paalstabs* : pareils objets n'étaient plus en usage, même chez les barbares, lorsque les Romains ont étendu leurs conquêtes hors d'Italie (1).

Le célèbre professeur Desor, qui a si bien étudié les cités lacustres de Suisse, a dit que cette trouvaille de Bologne était une révélation et qu'il fallait désormais renoncer à chercher ailleurs que dans l'Italie septentrionale le centre industriel qui avait alimenté l'Europe des instruments de bronze trouvés dans les palafittes, etc.

V. Répétons enfin, pour éviter toute équivoque, ce qui a été dit ci-dessus (2) : « Il doit être bien entendu, une fois » pour toutes, qu'il ne s'agit pas ici *d'antiquités étrusques* » (*sensu stricto*), c'est-à-dire d'antiquités provenant de » l'*Étrurie centrale*, celle où ont été faites les découvertes » de Caere, Corneto, etc.

---

(1) Les rares *paalstabs* qu'on a recueillis à l'époque où se fit sentir l'influence romaine dans le nord de l'Italie, étaient *en fer* (*Journal des Savants*, 1882, p. 536).

Le comte Gozzadini n'hésite pas à assigner à la trouvaille de Bologne une antériorité d'environ dix siècles avant l'ère chrétienne (voy. plus haut, *Bull.*, XVII, p. 19).

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XVII, p. 8, note.

» Il s'agit même ici exclusivement d'*antiquités archéo-*
» *italiques de la contrée circumpadane* d'où les Gaulois ont
» refoulé les Étrusques plus au midi, à l'époque où *Felsina*,
» occupée par les *Boii*, a perdu son nom pour s'appeler
» *Bononia*.

» L'intérêt de la discussion est uniquement pour nous
» d'apprendre si les objets proviennent de l'Italie, indépen-
» damment de la controverse sur le point de savoir si,
» tout en étant italiotes, ils sont archéo-étrusques, ou om-
» briens, insubriens, (euganéens), etc. »

Cela dit, et avant d'étudier dans son ensemble l'importante question des relations anté-romaines de l'Europe barbare avec l'Italie, rappelons les nombreuses adhésions déjà données à la thèse de l'auteur. Ce résumé fidèle (1) doit être mis sous les yeux du lecteur pour qu'il puisse se convaincre de la vérité de l'assertion du *Westdeutsche Zeitschrift*, reproduite plus haut, relativement à l'adhésion des savants de France et d'Allemagne, etc.

Plus tard viendront les adhésions nouvelles, d'où l'on n'extraira, pour le moment, que l'appréciation du Dictionnaire archéologique de la Gaule, en y ajoutant l'opinion récemment exprimée par les savants M. Alf. Maury, pour la France, d'une part, MM. Conze et Hirschfeld, pour l'Allemagne, d'autre part.

Présentons donc, en faisceau, les opinions des archéo-

---

(1) Inutile de répéter les citations d'où cela est extrait; tout est textuellement emprunté aux précédents articles, où on pourra le retrouver facilement.

logues qui jouissent du plus d'autorité en Europe, pour rappeler la substance des articles précédemment publiés, articles épars dans quatre volumes du *Bulletin :* en voyant reparaître devant lui les savants dont on a déjà fait connaître l'opinion, le lecteur sera mieux préparé à passer en revue les publications ultérieures sur la question.

Déjà, nous avons devant nous : le baron de Witte, le savant si distingué, dont le témoignage est d'autant plus précieux, que c'est celui d'un converti ; le comte Gozzadini, le président du Congrès de Bologne, le descripteur des fouilles de la Certosa, etc. ; le comte Conestabile, professeur à l'Université de Pérouse, qu'on a appelé, à bon droit, l'un des premiers étruscologues de nos temps ; le baron von Sacken, à qui l'on doit le grand travail sur les fouilles de Hallstatt, etc. ; le professeur Desor, déjà cité, qui a attaché son nom aux découvertes lacustres de Suisse ; le Dr Lindenschmit, le directeur du Musée de Mayence, l'auteur des *Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, ce « praticien consommé qui ne se paie pas avec des assertions, » comme le disait de lui le célèbre abbé Cochet ; M. Alex. Bertrand, membre de l'Institut, directeur du Musée de Saint-Germain, et auteur de tant d'écrits sur les antiquités nationales de France ; M. Flouest et M. Morel, ces spécialistes à qui sont dues notamment les découvertes de Magny-Lambert en Bourgogne et de Somme-Bionne, en Champagne, qui ont fait sensation à l'Exposition de Paris en 1878 et où Eygenbilsen a trouvé presque aussitôt sa confirmation ; M. Anat. de Barthélemy, l'un des directeurs du Dictionnaire archéologique de la Gaule, lui qui avait, dès le principe, déclaré que la thèse du Romain, amateur d'antiquités, *ne pouvait pas être soutenue*, et qui a fait appel, et

un appel efficace, à la science de M. le baron de Witte, mieux informé; le père Garrucci, de Rome, dont les travaux ont été vulgarisés dans l'*Archaeologia* de Londres, par Wylie; enfin, Genthe, qui a produit la synthèse complète de tous les travaux de ses devanciers, et qui n'a pas encore trouvé de contradicteur sérieux.

Écoutons tous ces savants parler eux-mêmes, sauf le dernier dont le système sera présenté et discuté en détail plus tard, comme le mérite l'importance du travail :

Nous connaissons déjà l'avis de M. DE WITTE : les objets sont *étrusques*, et ces objets sont parvenus de ce côté-ci des Alpes, *dès l'époque gauloise*.

M. De Witte, en outre, a signalé à l'auteur les ressemblances du bandeau d'or d'Eygenbilsen avec le grand diadème de la collection Campana (1).

Le comte GOZZADINI. « L'œnochoé d'Eygenbilsen est pour moi *tout à fait étrusque;* sa forme, ses rangs de perles, les feuilles de lierre qui environnent le col, les ornementations de l'anse, me paraissent avoir un cachet *étrusque très prononcé*.

» Quant à l'époque à laquelle on pourrait rapporter les objets d'Eygenbilsen, je dirai seulement que les cistes circumpadanes, qui ont beaucoup d'analogie avec le seau, appartiennent *à la première époque des Étrusques;* d'ailleurs la manière dont les bandes *des cistes* et du *seau* sont rivées annonce une *haute antiquité...* »

GARRUCCI et WYLIE : « Il apparaît à une évidence suffisante qu'il existait, à une *période de longtemps antérieure*

---

1) *Bull.* ci-dessus, XI, p. 446.

à la domination romaine, des moyens de communication, par lesquels les produits de la civilisation italienne parvinrent jusqu'aux limites de la Germanie. »

Le comte Conestabile : « Les objets d'Eygenbilsen portent en général une empreinte étrusque... La ciste est *tout à fait* pareille aux cistes qu'on trouve dans les tombeaux de l'*Étrurie septentrionale*, qui ont une destination funéraire. L'œnochoé trouve aussi chez nous des comparaisons.

» Il n'y a pas d'objection possible contre *l'étruscisme* de ces objets.

» Il résulte de l'étude des objets d'Eygenbilsen que les anciens habitants de la Belgique avaient des relations avec les *marchands étrusques* qui passaient par les pays rhénans et qui ont laissé dans l'Europe centrale et septentrionale les traces de leur civilisation, ou au moins les produits de leur industrie.

» J'émets une opinion complètement conforme à celle de M. Desor sur *l'étruscisme* de tous ces objets.

» La trouvaille d'Eygenbilsen nous donne le droit de ranger la Belgique parmi les régions qui ont ressenti plus ou moins directement les conséquences du *commerce et de l'industrie des Étrusques* (xe ou xiie siècle av. J.-C.), et elle peut nous autoriser à conjecturer que même avant l'époque, relativement récente, assignée aux objets trouvés, l'influence *italienne* avait fait sentir ses effets dans la région septentrionale (1). »

Le baron von Sacken : « Tous les objets d'Eygenbilsen

---

(1) Dans le compte rendu officiel du Congrès de Bruxelles, où M. Conestabile a corrigé son opinion plus restreinte, émise d'abord quant à la date.

sont *d'origine étrusque et fabriqués quelques siècles avant notre ère*. Le commerce des *Étrusques* dans les pays en deçà des Alpes doit avoir été très étendu. Je crois que les peuples barbares expédiaient les objets italiens entre eux-mêmes par un commerce d'entrepôt... »

Desor : « On a trouvé à Villanova un type d'antiquité qui représente la grande époque *industrielle et commerciale des Étrusques*. C'est ce type que l'on rencontre partout au dehors, en Suisse, à Mayence, et M. Schuermans vient de le retrouver en Belgique, à Eygenbilsen. Il y a là une cruche à vin et une ciste du *vrai type étrusque*... »

« Parmi les objets les plus caractéristiques, on peut signaler les œnochoés ou cruches à vin, les cistes de bronze à forme de seau cerclé : cette sorte de seau à côtes est *tout ce qu'il y a de plus étrusque*.

» La théorie de l'influence *étrusque* avait trouvé ses contradicteurs, qui s'évertuaient à la réduire en prétendant, entre autres, que le *commerce étrusque* ne s'était guère étendu au delà du pied des Alpes...

» Les objets d'Eygenbilsen sont trop concluants pour que personne ait songé à leur contester leur origine. La preuve était ainsi fournie que le *commerce de l'Étrurie* s'était étendu presque sur les bords de la Meuse. »

Alex. Bertrand : « Vos idées, à peu de chose près, sont les miennes. Un seau *tout à fait analogue* à celui d'Eygenbilsen vient d'être découvert à Magny-Lambert : c'est une nouvelle localité à joindre à celles qui sont déjà connues, où ont été trouvés des *objets de style étrusque*... »

Flouest : « C'est à la *civilisation étrusque* qu'il nous faut aller demander la raison d'être d'une foule d'instruments, de

bijoux, de vases, etc., que nous rencontrons dans les *sépultures gauloises anté-romaines*... Magny-Lambert nous a fourni un seau cylindrique à côtes horizontales, qui ne laisse plus aucun doute.

» La découverte de Magny-Lambert est, en pleine Bourgogne, une saisissante apparition de Hallstatt, de Villanova et de Marzabotto. Nous venons de conquérir un argument de premier ordre à la thèse qui fait sortir de l'*Italie circumpadane* le grand courant commercial et civilisateur, ayant si puissamment réagi, à un moment donné, sur l'Europe occidentale, et notre découverte est le digne pendant de celle d'Eygenbilsen, mise en lumière par M. Schuermans (1). »

Morel : « Dans les plaines crayeuses de la Champagne, au milieu de sépultures *gauloises*, j'ai trouvé un guerrier inhumé sur son char (Somme-Bionne)... Il avait à ses pieds une *œnochoé* en bronze doré, *pareille à celle d'Eygenbilsen*, avec tout à fait le même dessin du cartel de l'anse. A côté se trouvait, *de même qu'à Eygenbilsen*, un bandeau d'or au repoussé... »

Anat. de Barthélemy (2) : « *L'influence de l'art étrusque*

---

(1) Ajoutons à cela le renseignement suivant du chanoine Coffinet, conservateur du musée de Troyes :

« Au Pouan, a été trouvée une œnochoé absolument semblable à l'œnochoé d'Eygenbilsen, sauf quelques détails. Elle fut très remarquée à l'exposition universelle de Paris, en 1867. Elle est décrite au livret avec la légende suivante : « N° 766. Vase à bec relevé, avec spirales à la plaque d'attache de l'anse trouvé à Pouan... *style étrusque antérieur à l'ère chrétienne.* »

Cette attribution est due à M. Adr. de Longpérier, qui présidait la Commission de l'Exposition (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XIII, p. 390).

(2) C'est lui qui avait écrit que l'hypothèse du « Romain, amateur d'antiquités » *ne peut pas être soutenue.*

Les Romains ont très bien pu réunir des cabinets d'antiquités, témoin les collectionneurs dont parle Horace dans ses *Épîtres*, II, 2, v. 180, témoin encore

ne peut être contestée. Des objets analogues ont été recueillis dans des sépultures en Suisse, en Styrie, en Autriche, en Hongrie, sur les bords du Rhin, en Italie, en France; les archéologues sont *unanimes* pour les considérer comme étant de provenance italique. La découverte d'Eygenbilsen est la première qui se soit signalée sur le sol de la Belgique...

» Les fouilles faites avec soin depuis quelques années démontrent que les *objets étrusques* recueillis dans des sépultures en Gaule, en Germanie et en Belgique, ont été déposés là *à une époque bien antérieure à la conquête romaine et aux temps de l'Empire.* »

Le Dr Lindenschmit : « Tout ce que vous dites des objets d'Eygenbilsen et la manière dont vous en parlez, obtient ma pleine adhésion, et je suis curieux de connaître ce qu'on pourra objecter à l'encontre... »

Id. : « Indépendamment de la route des Alpes orientales, deux ramifications furent suivies par le *commerce étrusque*, l'une par la Suisse, l'autre par les Vosges, avec un embranchement vers la basse Saxe. En laissant de côté les découvertes déjà connues..., il y a lieu de citer... en France, les découvertes de Magny-Lambert..... et d'Eygenbilsen (Belgique).

» Une nouvelle œnochoé à bec relevé, semblable à celle d'Eygenbilsen, a été déterrée à Rodenbach, en Bavière. C'est

---

le fameux Verrès : mais en émettant gratuitement l'hypothèse invraisemblable que les épaves d'un de ces cabinets aient pu aller s'égarer sur les bords du Rhin ou de la Meuse, peut-on raisonnablement songer à expliquer de même toute une série de trouvailles analogues, *toujours pures de tout mélange avec des objets romains?* Voy. ci-dessus, *Bull.*, XI, pp. 312 et 314.

la *forme étrusque* connue qui revient dans toutes les découvertes funéraires de ce genre. »

Genthe invoque l'opinion de Mestorf et du comte Conestabile, au sujet de l'*étruscisme* des objets d'Eygenbilsen, et n'hésite pas à se joindre à eux.

Enfin, citons le savant colonel von Cohausen, directeur du Musée de Wiesbaden, qui a opéré les fouilles du tumulus de Doerth : dans plusieurs conversations à Wiesbaden, il a affirmé ne pas conserver le moindre doute sur l'*étruscisme* de toutes les découvertes en question, notamment sur celle d'*Eygenbilsen*.

Et tout cela, sans compter les nombreuses revues et auteurs qu'on peut invoquer à l'appui de la thèse de l'origine *étrusque et anté-romaine* d'objets analogues. Cela fera l'objet d'un article ultérieur.

Détachons, comme il a été dit, trois adhésions nouvelles, qu'il est opportun de faire connaître dès à présent.

Le *Dictionnaire archéologique de la Gaule, époque celtique* (1) (publié par une Commission instituée au ministère de l'instruction publique et des beaux-arts de Paris, Commission dont font partie les premiers archéologues de la France, des membres de l'Institut, de la société des Antiquaires de France, etc.), rend en ces termes compte de la découverte d'Eygenbilsen.

---

(1) I, pp. 386 et suiv., v° Eygenbilsen.

Il a paru intéressant de reproduire textuellement le passage qui est peu connu et qui est peut-être tout à fait inconnu en Belgique.

Après avoir décrit la trouvaille, « M. Schuermans, ajoute le Dictionnaire, comprit immédiatement l'importance de la découverte. Il reconnut sans hésiter (1) qu'il était en présence d'objets de *style étrusque*, analogues à ceux qui avaient été déjà découverts tant en Suisse, à Graechwyl, qu'à Durckheim et à Doerth, au sud et au nord de Mayence. La présence des mêmes objets aux environs de Tongres semblait montrer que l'influence qui avait régné dans la vallée du Rhin s'était fait sentir aussi sur les rives de la (Meuse). M. Schuermans s'est donc empressé de faire déposer ces curieux objets au Musée de Bruxelles. Il a en même temps publié une brochure avec planches, sous le titre d'*Objets étrusques découverts en Belgique*, où il entre dans de nombreux détails sur la découverte en elle-même et sur chacun des objets dont elle se compose. Nous extrayons de ce consciencieux travail la description des trois pièces principales : le bandeau en or, le seau en bronze, l'œnochoé. » Suit cette description, qu'il est inutile de répéter ici.

« La Commission partage l'opinion de M. Schuermans *et regarde ces objets comme rentrant dans la catégorie de ceux qui ont été confectionnés sous une influence étrusque très pro-*

(1) C'est peut-être un peu forcer la note : l'auteur du présent article a marché précisément dans la même voie de Damas que le savant baron de Witte a suivie depuis; il a procédé du romain à l'étrusque, et de l'étrusque à l'anté-romain. Voir comme témoignage de cette évolution, *Bulletin monumental*, de M. de Caumont, 1871, p. 612, auquel il avait adressé une note sur une sépulture *romaine* découverte à Eygenbilsen.

L'évolution de l'auteur lui est commune non seulement avec M. de Witte, mais encore avec le Dr Kenner, le professeur Desor, l'illustre Virchow et le Dr Lindenschmit lui-même, qui tous ont commencé par douter du caractère anté-romain et étrusque des objets en question, trouvés au nord des Alpes, mais auxquels l'évidence a successivement dessillé les yeux.

noncée, et appartenant à une époque sensiblement antérieure à la conquête romaine. »

La Commission a depuis persisté dans cette conclusion ; car voici l'opinion d'un de ses membres, d'une date toute récente.

M. Alfred Maury, membre de l'Institut, résume de la manière suivante le dernier état de nos connaissances sur la matière (1) :

Il s'agit de sépultures anté-romaines découvertes récemment aux environs d'Este (2). L'auteur discute les différentes hypothèses qui peuvent se présenter (sépultures gauloises? id. ombriennes?) et il continue :

« Les Gaulois écartés comme les Ombriens, l'idée la plus naturelle est de rapporter aux *Étrusques* l'origine de la métropole d'Este; car c'est précisément dans la partie de l'Italie septentrionale *où s'est étendue* pendant des siècles leur *domination*, que de telles tombes, que le mobilier funéraire qui les caractérise, ont été découverts. A l'arrivée des Gaulois conduits par Bellovèse, les *Étrusques* s'avançaient non seulement jusqu'à la région du Pô et de l'Adige, mais jusque sur les bords du Tessin.... »

Cela pour répondre, avec l'autorité des auteurs anciens (3), à ceux qui seraient tentés de considérer comme étrusques

---

(1) *Journal des Savants*, 1882 (avril), p. 193.

(2) Benvenuti, *Il museo euganeo di Este* (Bologne, 1880). Aless. Prosdocimi, *Le necropoli euganee di Este, e loro caratteri generali desunti degli scavi eseguiti nel* 1876-1877-1878; Id., *Le necropoli di Este; Scoperte euganeo-romane fatte nal* 1877 *nei sobborghi Canevedo e Morlungo;* Pigorini et Strobel, *Bulletino di paletnologia italiana*, etc.

(3) Liv., V, 34, 35; Justin, XX, 5; cfr. Polyb., xlix, 17; Plutarque, Marius, xi.

les seules contrées de la Toscane, etc , où les Étrusques se sont repliés et concentrés, après l'invasion de Bellovèse.

Or, M. Alf. Maury fait remarquer que les antiquités provenant des sépultures d'Este, ou des tombes du Bolonais, de la Vénétie et du Tyrol, présentent un air de parenté avec certains produits de l'art étrusque exportés de ce côté-ci des Alpes, *notamment avec ceux qu'on a découverts à Magny-Lambert.*

Et à Magny-Lambert, ce qui avait principalement attiré l'attention est une ciste à cordons horizontaux à laquelle MM. Anat. de Barthélemy, Alex. Bertrand, Flouest, etc. (1), ont fait allusion dans les passages cités ci-dessus.

La ressemblance, ajoute M. Maury, s'explique d'autant plus facilement que ce devaient être surtout *les Étrusques du nord qui exportaient au delà des Alpes des ustensiles, des bijoux et des armes.*

L'auteur étudie dans leurs détails les ressemblances frappantes qu'il rencontre dans la comparaison des antiquités anté-romaines de l'Italie circumpadane avec celles de Hallstatt et autres, découvertes au nord des Alpes.

Il y ajoute même des aperçus très frappants sur la parenté des sépultures de l'Étrurie du nord avec l'Étrurie centrale, et notamment avec celles de Caere, en démontrant que les habitants de la première, plus éloignés de la Grèce, conservèrent plus longtemps la manière et le goût archaïque, tandis que ceux de la seconde imprimèrent à leurs œuvres un caractère de plus en plus original, tout en s'imprégnant des traditions de la Grèce.

---

(1) Voy. notamment ci-dessus, *Bull.*, XII, pp. 225 et suiv., avec la planche de la p. 230, où cette ciste est représentée.

Mais là n'est pas l'intérêt pour la détermination des objets d'Eygenbilsen.

Il suffit de montrer que, antérieurement à l'ère chrétienne, il y a eu dans le nord de l'Italie une civilisation qui a été en contact avec le nord des Alpes.

Or, cela est aujourd'hui démontré ; il suffirait à cet égard, de la trouvaille faite à Bologne, citée plus haut, d'un dépôt de fonderie d'instruments en bronze, contenant, entre autres, plus de 2,000 haches de bronze dites *kelts*, *paalstabs*, etc., qui bien certainement n'étaient plus en usage en Italie au commencement de l'ère chrétienne. Si on les a fabriqués à Bologne antérieurement, ce ne peut avoir été que dans l'intention de les exporter au nord des Alpes, et voilà démontrée par le fait l'existence du commerce anté-romain des Étrusques du nord de l'Italie avec les barbares, par les nombreuses routes vers le nord, à travers les Alpes, par les lacs, par les fleuves, dont le tableau fidèle a été présenté plus haut (1), tableau auquel il n'y a rien absolument à retrancher. Il n'y a rien non plus à modifier dans ce qui a été dit quant à la spécialité de ce commerce : l'ambre de la Baltique. Si certain éléphant d'ambre trouvé à Oranienburg (2), façonné par des mains italiennes, est retourné aux contrées d'où la matière première avait été extraite et où le modèle faisait certes défaut, c'est une preuve du commerce

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XI, p. 314 et suiv., et XIII, p. 418.

(2) Gentre, *Ueber den etruskischen Tauschhandel nach dem Norden*, p. 26. On se borne ici, pour le surplus, à renvoyer quant au commerce de l'ambre de la Baltique, aux ouvrages de Conestabile, *Sovra due dischi*, p. 75; Helbig, *Osservazione sopra il commercio dell' ambra*, Acad. dei Lincei, 1876-77, p. 415.

de l'Italie avec la Baltique, même dans l'hypothèse invraisemblable où il s'agirait d'ambre tiré du sol italien.

Enfin, en attendant la publication de l'énoncé des conquêtes de la thèse étrusque dans ces dernières années, à côté de l'opinion de M. Maury, qui représente l'Institut de France, plaçons celle de MM. Conze et Hirschfeld, membres de l'Académie de Berlin (1), pour nous tenir au courant de l'adhésion (alléguée ci-dessus) des *savants de France et d'Allemagne :*

« Les sépultures de Hallstatt, fouillées au nombre de plus d'un millier, où l'on trouve une grande quantité d'armes, de vases et d'ornements, marquent une importante étape des *relations commerciales des Étrusques :* les objets découverts portent des signes incontestables d'une fabrication italique, et d'absolument pareils ont été découverts récemment dans les environs de Bologne. Les trouvailles de Hallstatt sont d'une importance sans pareille pour l'étude de la *propagation* (et de l'imitation) *des produits de l'industrie étrusque dans le nord, au temps de la République romaine.* »

Terminons cet avant-propos par quelques nouvelles découvertes d'objets analogues à ceux d'Eygenbilsen.

En Italie, on a encore trouvé une ciste à cordons (combinés avec une zone ornementale, dans le style étrusque proprement dit), à Tolentino, dans les Marches (2). Cette ciste était accompagnée d'objets de l'époque archaïque.

---

(1) *Archaeologisch-epigraphische Mittheilungen aus Oesterreich*, III, p. 148.
(2) Annali dell' *Instituto di corr. archeologica*, 1881, p. 218, pl. P.
Voy. aussi *ibid.*, 1880, p. 225, pour une autre trouvaille semblable.

On sait par ce qui a été dit plus haut, que deux cistes à nervures horizontales du même genre ont été découvertes à Cumes et à Nocera, en pleine Étrurie centrale et dans le midi de l'Italie (1).

Le Dr Lindenschmit a, en outre, fait connaître récemment la découverte à Klein-Aspergle (environ de Ludwigsburg), d'une ciste semblable, avec une œnochoé à bec relevé (deux des objets d'Eygenbilsen), plus des vases de style grec, et, en outre, il a énuméré plusieurs trouvailles de vases peints d'origine italique, faites au nord des Alpes (2).

Enfin, la *Revue archéologique* de Paris a rendu compte naguère (3) des fouilles opérées dans trois tombes à Mercey-sur-Saône, où l'on a trouvé entre autres une œnochoé à bec relevé, analogue à celle d'Eygenbilsen.

On reviendra plus loin sur la conséquence à tirer de toutes ces trouvailles; mais ce qui présente dès à présent un intérêt majeur dans la présente discussion et ce sur quoi il convient d'attirer tout particulièrement l'attention, est la trouvaille faite à Oppeano (4), aux environs de Vérone, d'un objet conique, absolument de la même matière, de la même forme, de la même façon technique et des mêmes dimensions que l'objet conique, de la forme des abat-jour de nos lampes modernes, découvert avec l'œnochoé, la ciste à cordons et le bandeau d'or d'Eygenbilsen. Sur l'objet d'Oppeano, se trouve

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XI, p. 253.

(2) *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, III, Heft VII et VIII, pl. I; Heft, XII, pl. IV, p. 61.

Voy. au surplus, *Bull.* ci-dessus, XVIII, pp. 75 et suiv.

(3) Livraison de février 1882.

(4) *Bullettino di Paletnologia italiana*, IV, juillet et août 1878. L. Pigorini, *Oggetti della prima età del ferro scoperti in Oppeano nel Veronese*, pl. VI.

représentée une série d'animaux mythiques, dont un ailé et à face humaine, que Pigorini n'hésite pas à attribuer à l'« *antichissima arte italica di carattere orientale.* »

Pigorini estime que cet objet, unique d'après lui, est un casque; c'est possible, quoique des objections se présentent. Mais là n'est pas l'intérêt pour nous; il est dans cette circonstance qu'un objet unique, de style archéo-étrusque (*sensu stricto*), a trouvé son congénère à Eygenbilsen : il ne manque à celui-ci que les dessins d'ornement du « casque » d'Oppeano.

Oenochoé, seau a nervures horizontales, bandeau d'or, et casque (?), *tous les objets d'Eygenbilsen peuvent donc désormais être attribués à la civilisation des contrées qu'ont habitées les anciens Étrusques.*

Disons-le hardiment : le paradoxe est aujourd'hui du côté des rares archéologues, de plus en plus clairsemés, qui soutiennent encore que les objets d'Eygenbilsen ne sont pas *d'origine italique et anté-romaine.*

Liège, mai 1884.

H. Schuermans.

(Pour être continué.)

NOUVELLES ACQUISITIONS DU MUSÉE DE BRUXELLES.

Le Musée de Bruxelles s'est enrichi, dans ces derniers temps, de plusieurs œuvres remarquables; mais avant de les passer en revue, parlons du travail qui se fait actuellement et qui a pour objet la reproduction photographique des chefs-d'œuvre de notre galerie nationale. La plupart des grands musées de l'Europe ont fourni matière à des publications semblables, par lesquelles se répand la connaissance des éléments de l'histoire de l'art, qu'on n'étudiait jadis que dans les livres, à moins d'avoir de la fortune et des loisirs pour voyager, et dont on se procure aujourd'hui facilement les pièces justificatives, consistant en copies fidèles des productions des maîtres. Deux grands établissements, celui de Braun, à Dornach, et celui de Hanfstaengl, à Munich, se partagent l'exploitation de cette nouvelle et riche veine. Il faut de vastes ateliers, pourvus d'un matériel coûteux, pour exécuter de tels ouvrages, et des relations européennes pour en opérer le placement, deux choses qui manquent à nos photographes et qui les empêchent de se lancer dans de grandes entreprises. C'est la maison Hanfstaengl qui a proposé de faire du Musée de Bruxelles une publication photographique comme celle des galeries d'Allemagne, d'Angleterre, d'Espagne, de Russie, etc.. On comprend que cette offre ait été favorablement accueillie. Notre galerie nationale n'est

qu'imparfaitement connue à l'étranger. La publication dont il s'agit la classera au rang qui lui appartient légitimement. Elle se composera d'environ 240 planches, de moyen et de grand format. La maison de Munich a envoyé un atelier tournant sur des rails pour suivre le soleil dans sa marche, et d'habiles opérateurs sont actuellement occupés à prendre les clichés de tous les tableaux transportables. En ce qui concerne les grandes toiles, les opérations se feront nécessairement dans les galeries. Disons que le maniement des tableaux est exclusivement confié à des employés du Musée, tant pour le déplacement que pour la surveillance pendant la durée de l'exposition devant l'objectif.

Parlons maintenant des dernières acquisitions du Musée, en commençant par les tableaux appartenant à la série dite des gothiques. La collection des œuvres des maîtres primitifs du Musée de Bruxelles excite, nous pouvons le dire, l'étonnement et l'admiration des amateurs qui pénètrent pour la première fois dans ce sanctuaire de l'art ancien. Aucune occasion de l'enrichir de morceaux intéressants ne doit être négligée. Ceux qui viennent d'être acquis sont absolument dignes d'y figurer. Le *Martyre de saint Sébastien*, de Thierry Bouts (précédemment appelé Stuerbout et plus anciennement Dirk Van Harlem), est une œuvre de premier ordre. Le saint est admirable comme type, comme expression, comme attitude, comme dessin, comme modelé. Au naturalisme flamand il joint une distinction de caractère et un sentiment élevé de la forme que les meilleurs maîtres italiens du xve siècle n'ont pas surpassés. Il a une souplesse qu'ont bien rarement les figures des peintres de notre ancienne école. Adossé à un arbre, il a le bras droit attaché à

une branche élevée, tandis que le gauche pend le long du corps. Le visage est calme, résigné, indifférent à la souffrance; c'est celui d'un homme attendant la mort, mais ne la bravant pas, ce qui serait un signe d'orgueil, car les vieux maîtres se montraient sur tous les points vraiment pénétrés du sens le plus raffiné des idées chrétiennes. Le martyr est percé de cinq flèches, aux deux bras, à la cuisse droite, au côté et à la jambe gauche. La naïve légende veut qu'il ait servi de cible à *tout le régiment* des gardes de Dioclétien. Le peintre s'est abstenu de ce déploiement de mise en scène. Tout le régiment est représenté par deux archers exécuteurs des ordres de l'Empereur. L'un d'eux vient de lancer un trait que son regard paraît suivre encore; à ses pieds est un paquet de flèches dont il se propose, sans doute, d'épuiser la provision. L'autre, un jeune homme de belle figure et bien bâti, est occupé à tendre son arc avec une grande vérité de mouvement. Ces deux figures rappellent, pour le caractère et pour les ajustements, certains personnages des deux tableaux de la *Légende de l'empereur Othon* du Musée de Bruxelles. Il faut remarquer le riche vêtement de brocard rouge et or jeté à terre, aux pieds de saint Sébastien, qui est nu jusqu'à la ceinture, ayant les jambes couvertes de chausses collantes d'étoffe brune. Ce vêtement est là (car les primitifs ne mettaient rien d'inutile dans leurs compositions) pour rappeler quelle était la condition du principal personnage de l'action légendaire. En effet, saint Sébastien n'était pas le premier venu, comme on dit aujourd'hui. Il jouissait de la faveur de l'Empereur, qui lui avait donné le commandement d'une compagnie de ses gardes. Ayant embrassé secrètement le christianisme, il

usait de son crédit *à la cour* pour servir ses co-réligionnaires, ce qui mit Dioclétien dans une grande colère, quand on découvrit le secret de son abjuration, et fut cause de sa condamnation. Entre deux rochers, au second plan, se tient un personnage coiffé d'un turban, la poitrine ornée d'une chaîne d'or et paraissant être un témoin officiel de la scène. Quel est ce personnage? Est-ce un lieutenant de l'Empereur chargé de veiller à l'exécution de ses ordres? Est-ce peut-être Dioclétien venant s'assurer par lui-même qu'il est obéi? A la vérité, la légende ne fait pas mention de la présence de l'Empereur au supplice de saint Sébastien. Jacques de Voragine dit simplement, après avoir parlé d'un interrogatoire subi par saint Sébastien : « Alors Dioclétien ordonna qu'il fût conduit au milieu d'un champ et qu'il fût percé de flèches. Et alors on lui lança tant de flèches qu'il en fut tout rempli comme un hérisson. » Quoi qu'il en soit, le turban du témoin de l'action n'a rien qui doive nous étonner. Pour les peintres primitifs de notre école, c'était la coiffure caractéristique des mécréants de tous les temps et de tous les pays, des empereurs romains aussi bien que des sultans de Turquie.

Il reste à parler du lieu où se passe l'action. C'est un paysage très accidenté : au premier plan, des terrains garnis d'une herbe touffue, parsemés de fleurettes et de plantes vigoureuses; au second plan, un site mouvementé où sont tracés des chemins sinueux; ici un cours d'eau traversé par un petit pont, là un moulin où va entrer le meunier portant un sac sur les épaules; plus loin une nappe d'eau, fleuve ou mer, où se balance un joli navire; dans le fond une ville avec plusieurs grands édifices et une route montante conduisant à la porte d'une forteresse.

Outre le grand caractère des figures, la fermeté du dessin et l'entente du pittoresque dans l'ensemble de la composition, cette œuvre remarquable a pour mérite une grande puissance de coloration, avec ce fini d'exécution qui, chez nos Flamands du xve siècle, était exempt de sécheresse.

En même temps que ce précieux morceau qui soutient la comparaison avec les meilleures pages de la collection des gothiques, le Musée de Bruxelles a acquis un très beau et très intéressant tableau de Patinier : *Repos dans la fuite en Egypte*. Il n'y a pas longtemps qu'on ne savait rien de la vie de ce peintre qui était considéré comme le père des paysagistes flamands; aujourd'hui on ne sait pas encore grand'-chose de ses œuvres. On n'est même pas encore absolument fixé sur son nom et c'est un peu sa faute, car les signatures de ses tableaux ne sont pas identiques. On l'appelait jadis Patenier et cette orthographe a été conservée dans beaucoup de catalogues. Un tableau du musée de Vienne est signé : OPUS JOACHIM D, PATINIER, tandis qu'un autre, du musée d'Anvers, porte cette suscription : OPUS JOACHIM D. PATINIR (sans E). Le plus embarrassant pour la fixation définitive du nom, ce n'est pas l'absence dans l'une des signatures de l'E qui se trouve dans l'autre, car on peut très bien supposer que l'omission de cette lettre a été le fait d'une distraction de l'artiste ; c'est l'interprétation du D, placé entre le prénom et le nom. A Vienne on suppose que c'est l'initiale du nom de la ville natale de Patinier : D voudrait dire *Dionatensis* (de Dinant). A Anvers on veut que ce soit la première lettre de la particule DE, et l'on appelle notre peintre *De Patinir*, en le plaçant, dans l'ordre alphabétique du catalogue, au D, où l'on n'irait jamais le chercher. M. Pin-

chart a proposé une autre interprétation du D énigmatique, en le prenant pour la première lettre du mot *dicti*. S'il faut l'avouer, nous n'adoptons aucune de ces trois explications, qui n'expliquent rien, suivant nous. D'une part, il n'est guère admissible que Patinier ait eu l'intention de placer l'indication (en abrégé) du lieu de sa naissance entre son prénom et son nom. Il eût plutôt mis... *Joachim Patinier* D, et l'on aurait lu sans difficulté *Dionatensis*. En second lieu, s'il s'était appelé De Patinier ou De Patinir, il aurait écrit la particule entière, au lieu de faire la ridicule économie d'une lettre. Enfin, pour admettre l'interprétation du D par *dictus*, il faudrait supposer que l'artiste avait un autre nom que celui de Patinier; mais alors, il aurait mis son vrai nom, en ajoutant *dit Patinier*. Le mot *dictus* ou *dit*, entre le prénom et le nom, n'a aucune signification. Après avoir déclaré purement arbitraire et nullement plausible l'explication de cette malencontreuse initiale, si gauchement placée au milieu des deux signatures de Vienne et d'Anvers, nous confessons que nous n'en avons pas une meilleure à proposer, en ajoutant, si nous l'osons, que nous ne tenons que médiocrement à ce que ce mystère soit éclairci. Les questions de dates sont très importantes dans l'histoire des artistes, parce qu'un peintre ne peut être jugé que relativement à l'état de l'art à l'époque où il a vécu et que, faute de connaître exactement cette époque, on est exposé à le considérer comme ayant subi certaine influence, tandis qu'elle aurait été, au contraire, exercée par lui, ce qui est fort différent, puisqu'au lieu d'être un imitateur, il serait un initiateur. Quant aux autres questions d'état civil, elles nous laissent assez indifférents. Thierry Bouts, dont nous parlions tout à l'heure, s'est ap-

pelé Stuerbout jusque dans ces dernières années, et nous lui eussions volontiers conservé ce nom consacré par l'usage. Si quelqu'un s'avisait de découvrir que Rubens n'était pas Rubens, mais Vanden Broeck, il nous en coûterait beaucoup de devoir désormais nommer ainsi l'auteur de la *Descente de croix*. Moins illustre, Jérôme Bosch a conservé son nom d'artiste, bien que M. Pinchart ait prouvé qu'il s'appelait, en réalité, Van Aken. Pour en revenir au peintre dinantais, appelons-le Patinier, conformément à la plus vraisemblable de ses deux signatures ; n'ajoutons que médiocrement foi à ce que Van Mander et après lui tous les biographes ont dit de ses habitudes d'ivrognerie, accusation banale portée contre tant de peintres de l'ancien temps, et occupons-nous de ses œuvres.

On a été, jusqu'ici, presque aussi mal renseigné sur les travaux de l'artiste que sur les particularités de sa vie. Puisant à des sources d'information d'une exactitude très douteuse, Waagen a dit, dans son *Manuel d'histoire de la peinture*, que : « Dans les premiers temps, il peignit des tableaux historiques dans le goût de l'école de Van-Eyck ; plus tard, il adopta celui de Lucas de Leyde. Son habitude de peindre des figures très petites, relativement aux dimensions de ses paysages, ont fait de lui le fondateur du paysage, comme genre spécial dans les Pays-Bas. » Tout cela est très arbitraire et fort inexact. Où sont donc les œuvres de Patinier desquelles on puisse conclure qu'il fût imitateur des Van Eyck et de Lucas de Leyde? Les peintures qu'on a de lui donnent un démenti à cette double affirmation. Tous les historiens de l'art flamand ne signalent pas cette prétendue conformité de manière avec deux maîtres dont il

diffère essentiellement; mais tous, ou presque tous, parlent des petites figures qu'il plaçait dans de grands paysages, ce qui faisait de l'accessoire le principal de ses tableaux. Le paysage a incontestablement une grande importance dans les compositions de Patinier; mais il s'en faut de beaucoup que l'action et les personnages qui y prennent part soient aussi sacrifiés qu'on veut bien le dire.

Patinier avait un sujet de prédilection, sujet qu'il a traité avec quelques différences, dans la plupart de ses tableaux, et qui est également mis en action dans l'œuvre dont le Musée de Bruxelles a fait l'acquisition. C'était le Repos de la sainte famille dans la fuite en Égypte. Sur sept tableaux de lui qui sont au musée de Madrid, il y en a trois qui reproduisent cette donnée affectionnée. En voici la description :

N° 1519 du catalogue : *Repos de la sainte Famille dans la fuite en Egypte.* Marie est assise sur un monticule avec son divin fils entre les bras. Saint Joseph s'approche par la gauche, portant un vase plein de lait; l'âne est au second plan, paissant en liberté. Au fond, beau paysage avec un rocher d'un côte, et dans le lointain, en épisode, la scène du Massacre des innocents.

N° 1520. Paysage avec le *Repos de la sainte Famille.* Marie, avec son divin fils dans les bras, et saint Joseph sont assis, se reposant sur un monticule, au pied d'un arbre; à côté est un petit âne; au fond, campagne agréable et variée.

N° 1521. *Repos dans la fuite de la sainte Famille en Égypte.* Marie donne le sein à son divin fils, assise dans l'herbe au milieu d'une campagne délicieuse; de différents côtés des rochers, des groupes d'arbres et des chaumières.

Ces trois tableaux se trouvaient dans le monastère de l'Escurial, d'où ils furent tirés, en même temps que beaucoup d'autres, pour enrichir le musée du Prado. Il est à remarquer que si le sujet est le même, la composition est différente; il se renouvelle par la variété des épisodes. L'artiste s'inspirait d'une même donnée; mais il ne se répétait pas textuellement. De ces épisodes, l'un des plus piquants, l'un des plus charmants est celui où saint Joseph est allé, pendant que la Vierge se reposait, chercher un bol de lait à la ferme voisine pour rafraîchir ses chers fugitifs. Les personnes à cheval sur la vérité de la couleur locale, vous diront qu'il n'y a pas de fermes en Egypte et qu'en représentant un village flamand, une route flamande, des arbres flamands, le peintre s'est rendu coupable d'un mensonge. S'il a commis une faute au point de vue de l'archéologie, il a été bien inspiré sous le rapport des sentiments humains et nous aimons son naïf épisode. Patinier s'est placé dans un tout autre ordre d'idées et a employé des moyens d'effet absolument différents en peignant une *Tentation de saint Antoine* où l'on remarque, outre la vérité d'expression et de mouvement du saint, de charmantes figures de jeunes femmes dont l'apparition est bien faite pour troubler le pieux anachorète. Voici comment Viardot s'exprime au sujet de ce tableau dans la première édition de ses *Musées d'Espagne* : « Il faut placer, je crois, à l'époque des Brueghel ou même avant, une admirable *Tentation de saint Antoine*, où l'on voit le saint anachorète livré aux agaceries de trois jeunes filles qu'excite une horrible vieille; un singe tire son capuchon par derrière pour l'obliger à voir les charmants émissaires du démon. Ce sujet, en petites figurines, est placé

dans un vaste et riche paysage. Je n'ose, même par conjecture, en indiquer l'auteur, qui est à coup sûr un maître important, mais dont la manière s'éloigne assez des maîtres les plus connus, pour qu'on ne puisse lui attribuer son ouvrage. » Dans une édition suivante de son livre, Viardot ajoute la note que voici : « Il est reconnu maintenant que cette belle et curieuse page est de Joachim Patinier, lequel florissait au temps d'Albert Durer, qui a fait son portrait en 1520, et de Rabelais, qui l'a cité dans le *Pantagruel.* »

De même que les trois *Repos de la fuite en Égypte* et la *Tentation de saint Antoine*, un *Saint Jérôme ôtant une épine de la patte du lion*, qui se trouve au musée de Madrid, provient de l'Escurial. Il n'y avait donc pas moins de cinq tableaux de Patinier dans le sombre monastère fondé par Philippe II, qui paraît avoir eu un goût prononcé pour les productions du peintre dinantais. On voit encore deux autres tableaux de celui-ci dans la galerie du Prado : un *saint François d'Assise dans le désert* et une composition très originale du *Paradis et l'Enfer*. Le lieu de la scène est un paysage divisé en deux parties par le Styx. On pourrait s'étonner de la présence de ce fleuve mythologique dans une composition inspirée par l'idée chrétienne, si l'on ne savait que les anciens maîtres se souciaient aussi peu de l'exactitude géographique que de bien d'autres choses. D'un côté est le séjour des bienheureux, au milieu d'un site garni d'arbres chargés de beaux fruits et où coulent des fontaines aux eaux limpides ; de l'autre côté est le séjour des réprouvés, dans une contrée privée de toute végétation et où l'on voit une forteresse qui sert d'entrée à l'enfer. Ce dernier tableau provient de la collection particulière du roi Philippe IV.

Au musée de Berlin il y a, de Patinier, un *Repos de la fuite en Égypte*, dans un riche paysage ; au fond, la représentation du Massacre des Innocents, comme dans l'un des tableaux de Madrid.

A Munich, un *Repos de la fuite en Égypte* est attribué hypothétiquement au peintre dinantais : « Marie, vêtue d'une robe gris-violet avec un manteau rouge-cerise et assise dans un charmant paysage de printemps et animé par divers épisodes, regarde avec délice l'enfant Jésus auquel elle présente le sein, tandis que saint Joseph revient de la forêt avec de la nourriture. » Dans la même galerie, on donne comme étant de la manière de Patinier une *Fuite en Égypte* où saint Joseph conduit l'âne sur lequel la Vierge Marie est assise avec l'enfant. A Vienne aussi il y a un *Repos de la fuite en Égypte* dans la manière de Patinier.

Dans la collection Van Ertborn, du musée d'Anvers, se trouve une *Fuite en Égypte* de Patinier, ainsi décrite dans le catalogue : « A droite, au moyen-plan d'un paysage montueux, deux rochers abruptes et à pic. A gauche, quelques maisons dans un vallon au centre duquel est un étang où nagent deux cygnes. A l'avant-plan, quelques arbres devant lesquels passe un petit groupe représentant la fuite en Égypte. Une idole tombe de son piédestal à l'approche de la sainte famille. A l'arrière-plan, un lac dans les montagnes ; ciel chargé de légers nuages ; signé *Opus. Joachim. D. Patinir.* »

Le *Repos de la fuite en Égypte* acquis par le Musée de Bruxelles va représenter de la manière la plus authentique et la plus caractéristique, dans notre galerie nationale, un peintre dont la grande valeur, jadis reconnue, n'était plus

suffisamment appréciée dans son pays, sans doute à cause de la rareté de ses œuvres. Le tableau qui figurait précédemment au Musée sous le nom de ce maître et dont l'attribution était fondée seulement sur une ancienne tradition, n'est pas de nature à donner une juste idée de son mérite. Voici quelle est la composition du *Repos de la fuite en Égypte*, qui le met actuellement à sa véritable place :

Au centre du premier plan, la Vierge est assise sur un tertre, donnant le sein à l'enfant Jésus. Charmant type de Marie, plein de suaveté et de grâce naturelle; des mains d'une finesse exquise ; robe grise et manteau rouge, étoffes moelleuses supérieurement drapées. A la gauche de la Vierge, le tertre sur lequel elle est assise est terminé par une souche d'arbre dont les racines enchevêtrées sont une merveille d'exécution. Du même côté, par terre, devant la Vierge, est posé un panier fermé par un cadenas près duquel une double besace de voyage et le bâton noueux de saint Joseph. Ces deux accessoires caractéristiques sont textuellement reproduits dans l'un des tableaux du musée de Madrid. A la droite de la Vierge une fontaine dont les eaux limpides coulent abondamment et s'épanchent sur le sol, en arrosant de belles plantes aquatiques. Au centre, derrière la Vierge, un monticule garni d'un épais bouquet d'arbres où l'on voit saint Joseph attirant à lui les branches supérieures d'un arbre pour y cueillir des fruits. Cet épisode est une interprétation de l'un des passages du récit de la fuite en Égypte donné dans les Évangiles apocryphes, lequel est ainsi conçu : « Il arriva que le troisième jour de la route, Marie fut fatiguée dans le désert par la trop grande chaleur du soleil. En voyant un arbre, elle dit à Joseph : « Reposons-nous un peu sous son

ombre. Et Joseph s'empressa de la conduire auprès de l'arbre et il la fit descendre de sa monture. Et Marie s'étant assise, jeta les yeux sur la cime du palmier et la voyant couverte de fruits, elle dit à Joseph : « Mon désir serait, si cela était possible, d'avoir un de ces fruits. » Et Joseph lui dit : « Je m'étonne que tu parles ainsi, lorsque tu vois combien sont élevés les rameaux de ce palmier. Alors l'enfant Jésus, qui était dans les bras de sa mère, dit au palmier : « Arbre incline tes rameaux et nourris ma mère de tes fruits. » Aussitôt à sa voix le palmier incline sa cime jusqu'aux pieds de Marie. » Ce n'est pas tout à fait ainsi que les choses se passent dans le tableau de Patinier. L'arbre, qui n'est point un palmier, ne s'incline pas devant Marie, mais devant saint Joseph. L'épisode est le même avec cette variante. Ce n'est pas, du reste, le seul point sur lequel l'artiste se soit écarté de la légende. Rien ne ressemble moins au désert que le paysage où se passe l'action ; Marie n'a pas lieu d'être fatiguée par la chaleur, comme il est dit dans le livre apocryphe, car la contrée où elle se trouve est ombreuse et fraîche, et, si elle a soif, la source limpide près de laquelle elle est assise la désaltérerait mieux que ne le pourraient faire les fruits de l'arbre.

Quoi qu'il en soit, oublions le désert et prenons le paysage de Patinier pour ce qu'il est, charmant dans son caractère européen ; aux divers plans, à gauche, une belle masse de rochers percée d'ouvertures par lesquelles on aperçoit un site pittoresque au possible, une pièce d'eau baignant les murs d'un château seigneurial et que longe une route où chemine un cavalier ; au fond, de ce côté, groupe de maisons, prairies, rivière coulant entre des bords verdoyants. A droite, des terrains accidentés, une gorge profonde au fond de laquelle

est une pièce d'eau ; plus loin, un monticule couronné par des rochers au sommet desquels se profilent les ruines d'un château fort. Le ciel est d'un bleu verdâtre légèrement nuageux. Un coloris plein de fraicheur et de transparence, une exécution d'une souplesse en même temps que d'une précision remarquable, une observation de la perspective aérienne surprenante pour l'époque où vivait le maître, telles sont les qualités techniques qu'on admire dans le *Repos de la fuite en Égypte* de Patinier. Ajoutons que le tableau est d'une conservation parfaite, dont on s'étonne moins lorsqu'on sait qu'il provient d'une collection d'Italie, où le climat est essentiellement conservateur.

Nous ne pouvons pas nous dispenser de revenir sur les calomnies dont Joachim Patinier a été l'objet, ainsi que nous l'avons déjà dit, de la part de ses biographes. Si, comme on le suppose par la date de son admission à la maîtrise (1515), il est né vers 1490, il est mort jeune, puisqu'il résulte de documents dont la découverte est due à M. Génard, que sa veuve vendit en 1524 une maison provenant de son héritage. Comment aurait-il trouvé le temps de produire les œuvres nombreuses qu'on connaît de lui, sans compter celles dont on ignore l'existence, s'il avait eu, comme on l'a dit et répété partout, la triste habitude de passer ses journées au cabaret et s'il avait été dans un état d'ébriété quasi-perpétuel? Ni les sujets qu'il traitait, ni son mode d'exécution ne justifient la supposition des mœurs dissolues qu'on lui prête. Il faut avoir l'esprit libre et la main ferme pour faire une peinture aussi finement, aussi délicatement traitée que la sienne. En voyant les œuvres de Frans Hals, d'Adrien Brouwer, de Craesbeck, on comprend que ces maîtres coloristes aient pu

n'être pas tout à fait des modèles de sobriété et d'existence régulière ; mais le genre même du talent de Patinier inspire de tout autres idées. On a également accusé le peintre dinantais d'avoir introduit dans toutes ses œuvres une particularité ignoble, dégoûtante qui lui servait de signature. Il n'est pour ainsi dire pas une biographie d'artistes ou une histoire de la peinture flamande où ne se trouve cette affirmation. Elle est absolument, matériellement fausse cependant, car aucun des tableaux de Patinier que nous avons décrits, et aucun de ceux que nous pourrions mentionner encore, n'offre le détail en question.

Bürger, qui voyait si juste, qui faisait l'histoire des peintres d'après leurs œuvres, a le premier constaté le mal fondé des accusations lancées contre Patinier par ses premiers biographes et par leurs nombreux copistes. Voici comment il s'exprime à cet égard dans son livre des *Trésors d'art à Manchester* : « Patinier est, en général, bien faussement apprécié par les critiques d'art. Le peintre, dans ses tableaux, n'est point ordurier comme on a dit qu'il le fut dans les habitudes de sa vie. Presque toutes ses compositions sont de petits sujets religieux ajustés dans des paysages d'une extrême délicatesse. Il y en a qu'on pourrait, au premier coup, prendre pour des Memling. » A cette exposition de Manchester parurent quatre tableaux de Patinier : une *Madeleine*, un *saint Christophe*, un *saint Jean dans l'île de Pathmos* et un *Calvaire*, appartenant tous quatre au prince Albert, qui avait, comme on le sait, des goûts d'artiste et n'admettait dans ses collections que des œuvres choisies. Il aurait fallu que Patinier fût absolument fou pour introduire l'épisode qu'il ne nous est même pas possible d'indiquer ici dans des

tableaux religieux que ses clients n'eussent pas manqué de refuser s'il s'était permis cette grossière incartade.

Ceux qui douteraient que Patinier fut un peintre soigneux de la dignité de son art, capable de donner le caractère qui leur convient aux œuvres dans lesquelles il traitait des sujets d'un ordre élevé, étant, quoiqu'on en dise, plus qu'un paysagiste, n'ont qu'à voir son Baptême de Jésus-Christ par saint Jean du musée de Vienne. Devant cette composition, on comprend qu'on ait pu, en parlant de lui, se souvenir de Memling. Au premier plan est Jésus debout dans le fleuve, dont l'eau lui vient presque jusqu'aux genoux. Il est nu, avec une draperie nouée à la ceinture ; beau type, austère en même temps que bon ; les mains jointes à la hauteur de la poitrine. Plus d'un peintre d'histoire serait incapable de dessiner une figure comme celle-ci. Saint Jean, couvert d'un manteau fendu sur les côtés, est agenouillé au bord du fleuve, appuyant sa main gauche sur le sol et versant de la main droite l'eau du baptême sur la tête du Christ. Au milieu du fleuve, un grand rocher dont la cime touche à une région nuageuse où a lieu, dans une éclaircie, l'apparition de Dieu le Père, sous lequel plane le Saint-Esprit. Vers la gauche, au second plan, est représenté, comme épisode, la Prédication de saint Jean-Baptiste devant un auditoire composé de personnages faisant cercle, partie assis, partie debout, et la plupart coiffés de turbans. La droite est remplie par le cours sinueux du fleuve entre des rives bordées de rochers et d'arbres. Les fonds sont remarquables par les belles lignes des terrains dont l'aspect sévère contraste avec les riantes perspectives que l'artiste se plaisait habituellement à ouvrir. Ces figures sont d'assez grande dimension, comparativement

au milieu dans lequel elles se meuvent. Ce tableau n'est pas un paysage animé ou *étoffé*, comme on dit, par des personnages ; c'est un tableau d'histoire dans un fond de paysage.

On a vu, par ce qui précède, quelle était la prédilection de Patinier pour le sujet de la *Fuite en Egypte*. Il est impossible de ne pas se souvenir, à ce propos, de la singulière entreprise d'un peintre aujourd'hui très à la mode et qui témoigna d'une manière peut-être encore plus significative de son goût pour ce même sujet. Nous voulons parler d'une série de vingt-sept compositions gravées à l'eau-forte par Tiepolo et publiée par lui en 1753, sous ce titre : *Idée pittoresche sopra la Fugga in Egitto di Giesu, Maria e Gioseppe*. L'auteur de cette œuvre bizarre a représenté tous les incidents du voyage de la sainte Famille rapportés par la tradition et il en a ajouté beaucoup d'autres de son invention. Ses esquisses ne sont certes pas des modèles de style religieux ; mais on ne saurait nier que ses idées sont souvent ingénieuses, qu'il a montré là, comme il l'a fait dans ses sujets mondains, un vif sentiment de la grâce et de l'élégance des figures, avec un remarquable goût d'arrangement décoratif, et qu'il a traité l'eau-forte de main de maître.

Le remarquable portrait dont nous allons nous occuper renferme une double énigme : on ne connaît ni le nom du peintre, ni celui du personnage. Maintenant que le voici tiré de la quasi-obscurité des cabinets d'amateurs et mis au grand jour d'une galerie publique, il va pouvoir être étudié sérieusement par les critiques et par les historiens de l'art. D'autres, plus heureux que nous, parviendront peut-être à percer le mystère qu'il ne nous a pas été donné de pénétrer, mystère d'autant plus irritant, que l'œuvre est de premier ordre et

qu'elle émane certainement d'un maître. Les attributions ne manqueront pas, on doit s'y attendre; il en surgira de différents côtés et de plus ou moins arbitraires. Bienvenue sera celle qui s'appuiera sur des preuves authentiques, et qu'on sera dûment fondé à inscrire au catalogue du Musée, non comme une hypothèse, mais comme une certitude.

Avant d'indiquer les très intéressantes particularités qui signalent ce portrait à l'attention des amateurs, indépendamment du mérite supérieur de l'exécution, nous allons le décrire : Le personnage est un homme d'environ cinquante ans, aux cheveux grisonnants, coiffé d'une espèce de toque de velours noir; tourné vers la droite (la gauche du tableau); visage mince, nez droit, lèvres serrées; le regard fixe, sans vivacité; caractère grave, austère. Ajustement très compliqué : tunique en velours rouge doublée de fourrure fauve; sur la poitrine une bande de soie brune doublée de fourrure blanche, pardessus noir doublé de fourrure blanche à taches rousses, dont les revers s'ouvrent sur la poitrine, laissant voir une chemise plissée, serrée au cou par un petit galon d'or. Les mains, gantées de blanc, tiennent un chapelet de grains noirs attachés par un fil de soie à une bague posée sur un coussin où s'appuient les mains du personnage, qui est debout devant un balcon en pierre cachant la partie inférieure du corps. Le coussin, fond rouge, est richement brodé de soie, d'or et de perles; aux deux coins supérieurs sont les lettres A et C de forme gothique.

Derrière le personnage se dresse un large pilastre décoré d'arabesques en forme de feuillages blancs sur fond rouge. Sur le chapiteau de ce pilastre sont cinq enfants nus; les deux premiers soutenant un écu d'or au lion de gueules armé et

lampassé d'azur; deux autres portant un cimier d'or et le cinquième tenant une lance, les armes du chevalier. A la droite du second plan, on voit l'avant-corps d'un château féodal, à l'une des fenêtres duquel se montrent deux personnages, un jeune homme et une jeune femme, regardant avec admiration une apparition qui a lieu dans le ciel, à la gauche du spectateur, et dont il sera parlé tout à l'heure.

Au second plan, sur une terrasse, sont sept personnages regardant l'apparition : un empereur agenouillé, ayant devant lui, déposés sur le sol, sa couronne, son sceptre et un vase à encens avec la cuiller; trois femmes, dont l'une, richement vêtue, lève la main vers l'apparition pour la montrer à l'empereur; un cardinal, un héraut ayant les armes impériales brodées en noir sur la poitrine, tenant une épée à la main et causant avec un autre personnage. Au troisième plan, à droite, et faisant suite à un ensemble de bâtiments, une tour carrée ayant à moitié de sa hauteur un balcon surmonté d'un berceau de verdure, où sont deux femmes les regards également dirigés vers l'apparition; au sommet de la tour plusieurs personnages contemplent le miracle en donnant des marques d'admiration.

L'apparition, c'est celle de la Vierge qu'on voit dans une gloire d'anges, au plus haut du ciel, à gauche, assise sur un trône, ayant sur ses genoux l'enfant Jésus armé de la croix; sous le trône de la Vierge plane un ange tenant déployée une charte scellée de trois sceaux de cire rouge et sur lequel on lit ces mots tracés en caractères minuscules : *Hec est.....*

A droite, sur un mur d'appui, un singe enchaîné occupé à manger une noix; à gauche, sur la terrasse, un chien

lévrier assis et une grue; fond de paysage très riche et très accidenté : à gauche, au delà d'un petit mur sur lequel un paon est perché, un cours d'eau où nagent des cygnes, et sur la rive éloignée un moulin; plus loin, un pont que traverse un chariot traîné par un attelage de six chevaux; vers la droite, au même plan, une route où cheminent un cavalier et deux piétons; rochers surmontés de châteaux, groupes d'arbres, lointains bleuâtres.

L'œuvre dont nous nous occupons est double; il y a un portrait d'abord et il est hors de doute que c'est le principal; il y a aussi un sujet de tableau, une action qui est l'accessoire, quelque importance que l'auteur lui ait donnée. Ces deux parties sont-elles connexes? C'est ce que nous allons examiner.

Le sujet de l'action représentée au second plan du tableau, c'est la Sibylle Tiburtine montrant à l'empereur Auguste l'apparition de la Vierge et de l'enfant Jésus dans le ciel. Voici la tradition dont s'est inspiré l'artiste : le Sénat romain avait décidé qu'en reconnaissance des services qu'il avait rendus à la patrie, Octave (Auguste) serait élevé au rang des dieux. Averti de cette flatteuse démarche, Auguste voulut, par un reste de modestie, consulter les dieux avant de l'autoriser et fit venir la Sibylle, à laquelle il demanda s'il était à sa connaissance qu'il y eût dans le monde quelqu'un de plus grand que lui. C'était précisément le jour de la naissance du Sauveur. La Sibylle dit à Auguste de s'agenouiller, et se tournant vers l'Orient, lui montra dans le ciel un cercle d'or et dans ce cercle une Vierge très belle tenant un enfant entre ses bras. Alors, dit la tradition, l'Empereur, admirant une vision si extraordinaire, entendit

une voix qui lui disait : *Haec est ara cœli. Hic puer major te est, ideo ipsum adora;* et il offrit de l'encens à la Vierge et à sa mère. La tradition veut que l'église de Sainte-Marie connue sous le nom d'*Ara cœli*, à Rome, ait été élevée sur l'emplacement même du palais d'Auguste. Dans cette église, les religieux de l'ordre de Saint-François célèbrent chaque année, le jour de Noël, une espèce de mystère de la Nativité. Une chapelle est transformée en étable ; des figures de cire de grandeur naturelle et richement vêtues sont groupées de manière à former un tableau vivant de la scène évangélique. On y voit une Sibylle montrant l'enfant Jésus à l'Empereur, qui s'agenouille et adore le nouveau né.

Ce sujet de l'apparition de la Vierge montrée par la Sibylle à Auguste, a été maintes fois traité par les artistes du moyen âge et de la renaissance, sous toutes les formes : en peinture, en sculpture, en tapisserie, en gravure. L'une des plus naïves représentations de cette donnée qui ait été faite est celle qu'on voit dans le *Speculum humanae salvationis*. Au premier plan, Auguste est agenouilé, la couronne en tête, son sceptre déposé à terre devant lui ; les mains jointes, les yeux tournés vers le ciel ; son attitude exprime l'étonnement et la vénération ; au second plan, la Sibylle, vêtue d'une longue robe, se tourne vers l'empereur et, élevant la main droite, lui montre, dans le ciel, l'apparition de la Vierge tenant l'enfant Jésus. La scène se passe dans un paysage d'une extrême simplicité : à gauche, un arbre ; au fond, un monticule agrémenté de trois arbres et un château à tourelles. Au bas l'inscription : *Sibilla vidit virginem cum puero*, laquelle est inexacte, puisque c'est Auguste qui voit la Vierge que lui montre la Sibylle.

Dans un excellent article publié par la *Revue de l'art chrétien* en 1870, M. X. Barbier de Montault cite plusieurs représentations de l'apparition de la Vierge à Auguste. Dans le nombre se trouve une tapisserie du xve siècle, faisant partie du musée de Cluny et qui sort des ateliers flamands : « La Vierge, avec son enfant dans les bras, apparaît au milieu d'une vive lumière qui refoule les nuages. Au premier plan, derrière lequel fuit un horizon boisé, la Sibylle, coiffée d'un escoffion et suivie de ses compagnes, montre à Octave le soleil mystérieux. L'Empereur, qu'escorte sa cour étonnée, dépose sa couronne et son sceptre et s'agenouille humblement. Près de là on distingue son palais, dont le pavillon est surmonté d'une horloge; une porte hersée s'ouvre à l'une des extrémités. » Cette tapisserie n'est sans doute pas la seule où la tradition de la Sibylle Tiburtine ait été représentée. Il n'est pas de sujet que n'aient traité les haut-lissiers flamands.

Un précieux document pour l'iconographie de la Sibylle Tiburtine qui a échappé à M. X. Barbier de Montault et qui est, comme art, de la plus grande valeur : c'est la peinture de l'un des volets du triptyque de la *Nativité du Christ* de Vander Weyden que possède le musée de Berlin. Diverses interprétations inexactes, et dont l'une est fort étrange, ont été données de cette composition avant que la vraie signification en fût indiquée. Décrivant une copie de l'œuvre de Vander Weyden qui se trouve dans l'église de Middelbourg, M. J.-J. De Smet s'exprime ainsi (*Messager des sciences et des arts de Gand*, 1836, p. 348) : « Un second sujet est peint sur une partie du même tableau qui est à la gauche du spectateur; il est des personnes qui pensent qu'elle repré-

sente la famille de Bladelin (le donateur). Cette conjecture nous paraît peu admissible; cependant nous devons avouer que nous n'en connaissons pas de plus vraisemblable. »

Suivant MM. Crowe et Cavalcaselle (*Les anciens peintres flamands*) : « sur l'un des volets sainte Marie et l'enfant Jésus apparaissent à un empereur, ce qui signifie l'accomplissement de la prophétie de la Sibylle. Malheureusement l'Empereur est vêtu comme le duc de Bourgogne ». Ce *malheureusement* nous étonne de la part d'auteurs qui ont fait une étude particulière des maîtres primitifs et qui devaient, par conséquent, savoir que les anachronismes de costume étaient absolument dans leurs habitudes. Waagen a, le premier, pénétré dans leur ensemble les idées mystiques développées par Vander Weyden dans son œuvre, lorsqu'il a dit : « Le volet droit représente la révélation et l'avènement du Christ à l'Occident, personnifié dans la Sibylle de Tibur qui, à genoux et l'encensoir à la main, montre à l'empereur Auguste Marie apparaissant dans les airs avec l'enfant Jésus dans son giron. Le volet gauche montre l'annonciation du Christ à l'Orient, figuré par les trois mages adorant l'étoile au milieu de laquelle apparaît le Christ enfant. » En effet, la naissance du Christ, ainsi que l'annonce de ce grand événement à l'Orient et à l'Occident, tel est le sens de la triple conception du maître.

Ayant à décrire une composition dont le sujet était semblable à celui qui nous occupe, M. Nieuwenhuys s'est complètement mépris. Il s'agissait d'un tableau attribué à Quentin Metsys et qui faisait partie de la collection du roi de Hollande Guillaume II. Le sujet du tableau était *le couronnement de la Vierge*. « A gauche (est-il dit dans la des-

cription) est agenouillé Salomon; il a la tête découverte; il tient d'une main une toque surmontée de la couronne royale et de l'autre il porte le sceptre; tandis qu'une jeune personne de distinction lui fait observer au ciel une gloire dans laquelle apparaît la Vierge tenant l'enfant Jésus, entourée de quatre anges dont un joue du violon et un autre de la guitare. » Pour l'auteur de cette description, l'empereur Auguste était Salomon, et la Sibylle Tiburtine devenait une jeune personne de distinction.

Le sujet d'Auguste et la Sibylle a été traité par Jean Mostaert dans l'un des volets d'un triptyque que possède l'église Saint-Jacques, à Bruges. La Sibylle montre à l'empereur Auguste la Vierge dans les cieux et l'oblige à se prosterner. Parmi les témoins de la scène, on remarque un personnage qui se voile les yeux de la main, comme étant ébloui par l'éclat de l'apparition céleste. Au fond, au sommet d'une montagne, un temple où l'on voit la Sibylle et l'empereur agenouillés devant un autel. Cette double action, où les mêmes personnages apparaissent deux fois, par une de ces licences familières aux anciens maîtres, donne une interprétation complète du texte : « Tunc Sibylla hæc imperatori ostendit qui, tam insolitam visionem admirans, audivit vocem dicentem sibi : *Haec est ara cœli. Hic puer major te est et ideo ipsum adora.* Statim hanc aram construxit ac Christo matrique ejus thura obtulit. »

Il y avait des détails par lesquels les peintres primitifs savaient, en les tirant de leur imagination ou de la nature, renouveler l'intérêt des sujets dont les dispositions générales étaient prescrites par la tradition. C'est ainsi que l'auteur d'une verrière de l'église de Saint-Alpin, à Châlons-sur-

Marne, s'inspirant de la donnée tant de fois traitée, a établi sa composition de la manière que voici : « Auguste allait offrir un sacrifice à Jupiter, dont le temple était ouvert; le maître de l'Olympe, ayant l'aigle à ses côtés, s'apprêtait à lancer la foudre, quand la Sibylle Tiburtine arrêtait l'empereur et lui montrait la Vierge apparaissant dans le ciel avec l'enfant Jésus ; et le sceptre s'échappait des mains d'Auguste, et il tombait à genoux comme dominé par une force supérieure à sa volonté. » C'est ainsi également que le peintre du portrait dont il est ici question a introduit dans sa composition quantité d'épisodes de son invention, mais si conformes à la nature, si vraisemblables, qu'on se dit involontairement : « C'est ainsi que les choses ont dû se passer. » On est frappé de la vérité des expressions et des attitudes des personnages qui, aux différents plans, contemplent l'apparition et manifestent avec spontanéité, avec élan, leur surprise, leur admiration. Rien d'apprêté, rien de froid, rien de conventionnel; un incident de la vie réelle ne donnerait pas lieu à des mouvements plus libres et plus vifs. Toutes ces petites figures sont charmantes de grâce aisée et d'élégance, en même temps que de nature. Une des choses qu'on remarque le plus dans cette œuvre distinguée à tant de titres, c'est la gloire d'anges qui entoure la Vierge ; les enfants ailés qui voltigent dans l'espace autour des personnages divins sont véritablement portés par l'air; dans des proportions minuscules, ils ne sont inférieurs aux anges de Rubens ni pour la variété des poses, ni pour la légèreté, ni pour la souplesse. Du reste, toutes les parties de l'exécution attestent un talent de premier ordre. Dans le portrait, la tête du personnage est dessinée et modelée à merveille;

ce n'était pas la faute du peintre si elle n'était ni sympathique, ni spirituelle; les ajustements sont traités avec une habileté qui a su, tout en ne négligeant aucun détail, éviter la sécheresse. Nos peintres d'étoffes et d'accessoires les plus vantés auraient là des leçons à prendre. Dans le tableau, car nous avons dit que l'œuvre est double dans son unité, outre le mérite de la vérité des mouvements et des expressions des figures sur lequel nous venons d'insister, il y a celui de la virtuosité du pinceau qui s'est hautement signalée à tous les plans et dans toutes les parties. Le paysage est admirable; rien de plus parfait, en ce genre, dans les productions des plus renommés de nos maîtres primitifs, héritiers et continuateurs des excellents miniaturistes de la cour de Bourgogne.

S'il ne nous est pas possible de désigner l'auteur du portrait, pas plus que le nom du personnage, malheureusement, nous pouvons affirmer que la peinture est d'un maître dont le musée possédait déjà deux tableaux, deux portraits, vraisemblablement des volets détachés d'un triptyque. Nous voulons parler des portraits inscrits au catalogue sous les n°s 107 et 108 : un portrait d'homme et un portrait de femme, tous deux agenouillés devant des prie-dieu et accompagnés de leur patron debout derrière eux : saint Pierre pour l'homme et saint Paul pour la femme. Dans le fond du portrait de femme est représenté l'épisode de la conversion de saint Paul. Quant au sujet de l'action qui se passe au fond du portrait d'homme, elle n'avait pas été reconnue, à cause de deux circonstances. On voulait trouver dans le panneau où figure saint Pierre un épisode tiré de la légende du prince des apôtres, pour faire pendant à la conversion de

saint Paul de l'autre panneau, et les recherches poursuivies dans cette voie n'avaient pas abouti naturellement. Le sujet est le même que celui qui anime le fond du portrait nouvellement acquis par le Musée ; c'est la Sibylle Tiburtine montrant à Auguste l'apparition de la Vierge. L'empereur est vêtu comme dans l'autre composition et dans une attitude semblable ; la Sibylle, même type, mêmes ajustements, est pareille également pour le mouvement ; là se trouve aussi, entre d'autres témoins de la scène, le héraut aux armes impériales sur la poitrine. Ce qui a empêché de reconnaître le sujet, c'est l'absence de l'épisode principal, c'est-à-dire de l'apparition de la Vierge, absence due à une mutilation qu'on a fait évidemment subir au panneau, ainsi qu'à son pendant. Ces deux panneaux, qui avaient originairement la forme contournée de volets d'un triptyque cintré, ont été indubitablement sciés par le haut. Dans la partie supprimée du portrait d'homme, on voyait l'apparition de la Vierge, de même qu'au sommet du panneau du portrait de femme. Dieu apparaissait dans les nuages, faisant entendre la voix qui effraya saint Paul et fut cause de sa chute. On aura retranché la partie supérieure et contournée des volets pour leur donner une forme plus régulière, sans penser que cette suppression rendait les deux actions du fond inintelligibles par l'omission de l'épisode principal de chacune d'elles, omission que n'aurait jamais commise un maître primitif. D'ailleurs les deux panneaux ont une forme carrée qui n'était pas celle des volets de triptyques.

Il reste à démontrer que le volet n° 107 et le portrait nouvellement acquis sont des œuvres du même maître ; c'est chose facile, et nous sommes certain que le rapprochement

des deux peintures ne laissera de doute, à cet égard, dans l'esprit de personne. Nous venons de signaler comme caractéristiques l'identité des personnages qui prennent part à l'action mystique commune aux deux tableaux. Il y a bien d'autres identités à constater : le ton gris clair de la terrasse sur laquelle se passe l'action ; un chien lévrier, le même, et dans la même attitude des deux côtés ; un paon sur le mur à gauche, la pièce d'eau avec les cygnes, la nature du site et la facture du paysage. Il y a encore un témoignage, irrécusable celui-ci, de la communauté d'origine des deux peintures : le personnage du nouveau portrait a les mains appuyées, nous l'avons déjà dit, sur un coussin richement brodé ; aux deux coins supérieurs de ce coussin sont marqués, comme on l'a vu plus haut dans la description, les lettres A et C en caractères gothiques. Dans le portrait n° 107, les mains du personnage agenouillé sont également appuyées sur un coussin tout à fait semblable ; un seul coin du coussin qui est visible, l'autre étant retourné, et sur ce coin se trouve le même A gothique. Après les autres preuves que nous venons d'indiquer, celle-ci est concluante.

Quelle est la signification de ces deux lettres A et C? Est-ce la marque de l'artiste? Sont-ce les initiales des noms du personnage? Cette dernière supposition doit être écartée par la raison que l'A se retrouve également dans l'autre portrait, et que c'eût été une rencontre fort bizarre si deux personnes dont le peintre eût à reproduire les traits avaient eu les mêmes initiales. Ce n'est pas non plus, très vraisemblablement, la marque de l'artiste. Les maîtres primitifs de l'école flamande ne signaient guère leurs œuvres, on le sait. Pour quelques tableaux de cette époque qui por-

taient une marque d'origine, combien de productions anonymes parmi celles de tout premier ordre! Où sont les œuvres signées de Vander Weyden, de Bouts (Stuerbout), de Gérard David, de Vander Goes, de Memling? D'ailleurs ce n'est pas aux deux coins opposés d'un coussin que le peintre eût tracé ses initiales. Et si c'eût été sa marque, il l'eût mise en entier sur l'autre coussin et ne se fût pas borné à y inscrire un A. Ce qu'il y a de plus vraisemblable, peut-être, c'est que l'artiste s'étant servi deux fois, comme accessoire, du même coussin brodé et décoré des initiales du possesseur quelconque, l'aura reproduit, dans les deux circonstances, avec la conscience que les peintres du temps apportaient à tous leurs travaux.

La question des armoiries du nouveau portrait nous a beaucoup occupé. Il semble, au premier abord, que ce soit un moyen presque certain d'arriver à la connaissance du personnage. Malheureusement, ces armoiries, qui sont, nous le répétons, de gueules au lion d'or, armé et lampassé d'azur, ont appartenu à plusieurs familles : Berghes Saint-Winoch, Brederode, Langerack, Du Châtel, et l'on a cherché vainement quel personnage de l'une ou de l'autre de ces familles pouvait avoir été l'original de notre portrait. Une particularité curieuse à rapprocher des nombreuses analogies offertes par les deux peintures que nous venons d'analyser, c'est la sculpture de l'un des côtés du prie-dieu sur lequel est agenouillé le personnage du portrait n° 107, et qui a pour motif un lion héraldique. Etait-ce le rappel d'un blason ou un simple ornement de fantaisie? Ces deux personnages étaient-ils de la même famille, ou bien toutes les particularités qui leur sont communes dans les deux pein-

tures, sont-elles de pures inventions de l'artiste? Voilà des problèmes dont il ne nous est pas donné de trouver la solution.

Encore une question : le nouveau portrait était-il, comme l'ancien, un volet de triptyque? On serait tenté de le supposer, car ce n'était pas l'usage des maîtres primitifs, qui faisaient un portrait séparé, offrant l'effigie d'un personnage pris dans la vie civile, de représenter celui-ci dans l'attitude de la prière, un chapelet entre les mains, ni surtout de grouper autour de ce personnage les éléments d'une composition religieuse. Il est tout à fait probable que nous avons ici l'un des volets d'un triptyque offrant l'effigie du donateur, tandis que sur l'autre volet figurait la donatrice.

Une peinture de Pierre Franchoys vient remplir une des lacunes de notre galerie nationale, qui doit s'attacher non seulement à offrir les productions capitales des grands maîtres à l'admiration des visiteurs, mais encore à réunir de bons spécimens du talent des peintres de second ordre, de manière à former des annales de l'art flamand en quelque sorte vivantes, et plus instructives que les meilleurs livres pour ceux qui veulent acquérir une connaissance réelle du style des maîtres. Pierre Franchoys est un des artistes qui, après avoir été tenus en grande estime par leurs contemporains, sont tombés dans un injuste oubli. Que savait-on de lui? Les biographies nous disent qu'il est né à Malines et que les années 1606 et 1654 sont les dates extrêmes de sa carrière; qu'il fut élève de son père d'abord, puis de Gérard Seghers; qu'il commença par orner de petites figures les paysages de plusieurs spécialistes; qu'il fut renommé comme portraitiste et lutta avec Gonzalès Coques dans les

effigies de petite dimension; qu'il fut dans les bonnes grâces de l'archiduc Léopold, alla passer quelque temps à Paris, où il exécuta de nombreux portraits, puis revint dans sa ville natale. On connaît moins le peintre quand on a lu tout cela que lorsqu'on voit le tableau intitulé : *Rubis sur l'ongle*, actuellement au Musée de Bruxelles. Est-ce un portrait, est-ce une simple étude de fantaisie? Il serait difficile de répondre à cette question. Le plus probable, c'est qu'il y a de l'un et de l'autre dans cette toile, où le personnage, ami de l'artiste sans doute, tout en étant pris dans la vie réelle, pose comme s'il devait figurer dans un tableau de genre. Il s'agit d'un buveur, mais d'un buveur qui n'a rien de commun avec ceux de Brouwer, de Van Ostade et de Teniers; c'est un beau jeune homme à la figure ouverte, intelligente, représenté en buste, de grandeur naturelle, qui vient de vider un verre de vin dont il verse la dernière goutte sur le revers du pouce de sa main gauche, ce qui a fait donner au tableau le titre de *Rubis sur l'ongle*. Distinction et vérité du type, dessin excellent, coloris gras et chaud, facture magistrale, voilà les qualités qu'on remarque dans cette œuvre distinguée. Pierre Franchoys fut du très petit nombre de peintres de son temps qui ne subirent pas l'influence de Rubens et surent rester originaux. Il fut, il est vrai, l'élève de Gérard Seghers qui, lui aussi, avait conservé une sorte d'indépendance, alors que le style de l'illustre chef de l'école flamande s'imposait à tous ses contemporains. *Rubis sur l'ongle* a fait partie de l'exposition rétrospective organisée en 1882 par la Société Néerlandaise de bienfaisance et il y fut très remarqué. Il appartenait à M. le comte Alb. de Beauffort, qui vient de le céder au Musée. Ce tableau est signé et daté *Petrus Fran-*

choys 1639. C'est donc une œuvre de la jeunesse de l'artiste, qui l'exécuta à l'âge de 33 ans : on le devinerait, d'ailleurs, sans la date qu'elle porte, à la joyeuse humeur du personnage et à la franchise de la peinture, qui est habile assurément, mais qui, avant tout, est jeune. On voit, de Pierre Franchoys, au musée de Lille un portrait de Gisbert Mutzarts, prieur de l'abbaye de Tongerloo, signé *Peeter Franchoys*, 1645, c'est-à-dire de six ans antérieur au tableau de Bruxelles ; dans la galerie de Dresde, le portrait d'un guerrier tenant un pistolet et signé également, mais non daté ; dans le petit musée de la ville de Malines, un portrait du sculpteur Luc Fayd'herbe, signalé par M. Em. Neefs, dans son Histoire de la peinture et de la sculpture à Malines, comme ayant été attribué par erreur à Luc Franchoys le jeune ; enfin, à l'abbaye de Tongerloo, le portrait d'une prieure du Jardin reclus de Notre-Dame d'Hérentals qui, au dire de M. Neefs, suffirait pour faire la réputation d'un peintre. Que sont devenues les autres productions de Pierre Franchoys qui existaient jadis en grand nombre dans les églises et dans les couvents de Malines ? Quant à ses petits portraits, semblables à ceux de Gonzalès Coques suivant les biographes, il est aisé de deviner quel fut leur sort. On les a débaptisés pour les attribuer à son émule plus célèbre.

Le Musée de Bruxelles n'avait rien d'Hoeckgeest, un des maîtres hollandais qui ont excellé dans la représentation des intérieurs d'église ; il vient d'acquérir une petite page remarquable de ce peintre, qui est du groupe des Van Steenwyck, des Van Vliet, des De Witte, supérieur à ceux-là et, dans ses meilleurs œuvres, l'égal de celui-ci. Comme toujours Gérard Hoeckgeest a reproduit ici une vue de l'église neuve de

Delft. C'était là l'unique sujet de ses études, l'unique objet de son exploitation picturale. Il déplaçait son point de vue, montrait tantôt la nef principale, tantôt un des bas-côtés de l'édifice; mais c'était toujours l'église neuve de Delft. Tout en rendant hommage au talent déployé par l'artiste, on s'étonne de la patience qu'il a eue de se répéter ainsi. Quoi qu'il en soit, l'architecture de l'intérieur d'église dont nous parlons est supérieurement dessinée; ameublement, boiseries, lustres, blasons funéraires accrochés aux piliers du temple, tout est de main de maître; la lumière est abondamment répandue dans toutes les parties de l'édifice. Il y a, aux différents plans, trois groupes de figures qui sont peut-être la partie la plus excellente de l'œuvre. Le monogramme du peintre, formé d'un G et d'un H, avec la date de 1654, se trouve sur une boiserie à gauche. En examinant deux tableaux d'Hoeckgeest, qui sont au musée de La Haye, Bürger avait pris le G pour un D. Kramm, ayant vu un C dans cette même initiale, veut que le prénom du peintre ait été Corneille et c'est celui qu'ont adopté les rédacteurs du catalogue du musée d'Anvers, qui possède un intérieur de l'église de Delft par Hoeckgeest. Cependant il fut inscrit sous le nom de Geeraerd van Hoeckgeest dans la gilde de saint Luc à Delft en 1639 et les rédacteurs du catalogue du musée de La Haye font remarquer, en outre, qu'il existe dans la galerie d'Aldenbourg un tableau très visiblement signé *G. Hoeckgeest*. Une étrange particularité est rapportée à propos de l'un des deux intérieurs de l'église de Delft du musée de La Haye. Landon, qui en a publié une reproduction gravée dans ses *Annales du Musée*, l'attribue à Emmanuel De Witte, en disant ceci dans la notice : « Ce tableau était attribué à un peintre

nommé Hookgeet, peu ou point connu, et portait la signature G. H. A° 1621. Néanmoins les administrateurs du musée Napoléon n'ont point hésité à le reconnaître pour être de la main d'Emmanuel De Witte. » Les rédacteurs du catalogue du musée de La Haye font suivre cette note d'un point d'exclamation justifié par la singularité de la façon d'agir des experts parisiens, qui, sans tenir compte de la signature d'un tableau et de la tradition de son origine, l'attribuaient arbitrairement à un peintre connu, mettant de côté celui dont le nom n'était point parvenu jusqu'à eux; mais on est surpris que certaines différences entre les signatures et les dates n'aient pas attiré leur attention, ou du moins qu'ils n'en aient point parlé. Le tableau décrit par Landon était signé, paraît-il, G. H. (en lettres séparées) A° 1621. Celui de La Haye porte le monogramme du G et de l'H réunis et la date de 1650. D'une autre part, la date de 1621 est étrange, puisqu'on sait que Gérard Hoeckgeest ou Van Hoekgeest fut inscrit seulement en 1639 dans la gilde des peintres de Delft. Si ces particularités ne peuvent pas être expliquées dans l'ignorance où l'on est des incidents de la carrière de l'artiste, elles méritaient du moins d'être signalées. Il y a au musée d'Anvers deux intérieurs d'église, provenant de la collection Van den Hecke Baut de Rasmon, attribués à Hoeckgeest et qui ne sont pas signés, bien que l'artiste eût pour habitude d'apposer sur ses œuvres sa marque et une date.

Une lacune des collections du Musée de Bruxelles vient également d'être comblée par une œuvre absolument capitale des frères Berckheyde, Gerrit et Job; celui-là pour l'architecture, celui-ci pour les figures : une rue de Harlem

aux maisons de briques à pignons, auxquelles pendent des enseignes en fer mouvantes et grinçantes au moindre vent, ainsi qu'une autre très caractéristique formée d'un bras humain qui sort de la muraille, tenant une grappe d'or surmontée d'une couronne. Sur le seuil des maisons, des messieurs en conversation ; d'autres, traversant la chaussée avec la gravité hollandaise, coiffés de l'ample perruque du XVIIe siècle et la canne à la main ; au fond, de nombreux groupes. A gauche, sur toute la hauteur du tableau, se dresse l'angle d'un mur en briques, avec un balcon en saillie, très hardi et très pittoresque d'effet. Au fond, la vieille église surmontée d'une flèche élancée. Deux grandes parties, l'une de lumière et l'autre d'ombre, divisent le tableau. La figure principale, une dame vue de dos, au premier plan, et marchant vers le fond, est précisément au point de contact des deux masses ; éclairée par des rayons lumineux d'un éclat singulier, elle s'enlève vivement sur le fond de l'ombre où elle va pénétrer. La partie ensoleillée de la rue est vraiment étincelante. La partie ombreuse est d'une transparence remarquable. Voilà le vrai plein air, celui qui place l'ombre à côté de la lumière, comme dans la nature, et non le plein air conventionnel de nos prétendus réalistes, qui suppriment jusqu'aux demi-teintes pour placer les objets sous un jour monotone et faux, qui non seulement enveloppe les objets, mais les pénètre et supprime d'un même coup saillies et profondeurs. Nous ne croyons pas qu'il existe une œuvre plus parfaite de Gerrit et de Job Berckheyde ; l'architecture est traitée avec précision en même temps que grassement peinte, et les figures sont touchées très spirituellement.

Le musée a maintenant au complet Aart Van der Neer, représenté par des spécimens de ses trois sujets favoris : clair de lune, hiver, incendie. C'est ce dernier genre qui lui manquait. Les incendies ont joué un grand rôle dans la carrière de Van der Neer, comme dans celles de son compatriote Egbert Van der Poel et de notre flamand Van Heil. Il était naturel que les incendies occupassent les peintres à une époque où ils avaient de fréquentes occasions d'étudier de tels sujets d'après nature. Le feu prenait souvent jadis aux maisons dans la construction desquelles le bois entrait pour une large part, et les moyens d'éteindre les incendies étaient fort peu perfectionnés, ce qui faisait qu'il n'était pas rare de voir des quartiers entiers s'embraser. Aart Van der Neer peignait donc les incendies et il y excellait. Le tableau qui le montre actuellement, au Musée, dans sa troisième *spécialité* est tout petit de dimension, mais fort grand de qualité. Au premier plan, des terrains marécageux où paissent des vaches ; plus loin, un canal avec des barques; au fond, un vaste incendie projetant de vives lueurs qui luttent contre celles du soleil couchant. Ce double effet est beaucoup moins usité et beaucoup moins facile à rendre que celui des gerbes de feu jaillissant dans la nuit noire. Il est ici merveilleusement exprimé.

Jacques Ruysdael était représenté au Musée par trois œuvres, savoir : 1° le grand paysage, avec figures d'Adrien Vande Velde, acquis en 1850 à la vente du roi de Hollande, Guillaume II ; 2° le paysage à la tour en ruine, œuvre de la jeunesse du peintre, intéressante à ce titre, mais d'une importance secondaire; 3° le *Lac de Harlem*, très bon spécimen de son talent de mariniste. Une quatrième page

du maître vient d'être acquise. Inférieure aux trois autres pour la dimension, elle leur est supérieure pour la qualité de la peinture. C'est un joyau des plus précieux : un charmant coin de nature, un nid de verdure d'une fraîcheur extrême. Une cabane en planches dans un bouquet d'arbres, un bout de prairie plantureuse et au fond, près d'une haie vive, un villageois et une campagnarde en conversation, voilà toute la composition. Nous ne connaissons du maître aucune peinture plus grasse, plus exquise. Au premier aspect, on pourrait douter si l'œuvre qu'on a sous les yeux est de Ruysdael ou d'Hobbéma, tant elle offre d'analogie, en plusieurs parties, avec la manière caractéristique de ce dernier. On sait que les deux maîtres se ressemblent parfois à ce point qu'à l'époque où Hobbéma était beaucoup moins connu que Ruysdael, bon nombre de ses œuvres ont pu être attribuées à celui-ci, tandis que depuis que la faveur des amateurs s'est plus particulièrement attachée à Hobbéma, des tableaux de Ruysdael ont été débaptisés à son profit. En ce qui concerne le petit paysage que vient d'acquérir le musée, toute incertitude cesse lorsqu'on découvre, au bas de la droite, le monogramme bien connu de Ruysdael tracé dans la pâte.

Tous les amateurs, tous les artistes et particulièrement les animaliers s'arrêtent devant une toile de Snyders, réunissant une belle et intéressante collection de têtes de cerfs et de biches admirablement étudiées sur le vif, et peintes avec une maestria étonnante. Comme interprétation de la nature et comme force d'exécution, c'est un vrai chef-d'œuvre.

Le Musée a reçu un legs important. Il n'est pas habitué à

de telles bonnes fortunes. Dans les pays étrangers, en Angleterre et en France notamment, on donne beaucoup aux établissements publics; la National Gallery, le Louvre et le musée Cluny en savent quelque chose. Chez nous, on ne fait guère de libéralités de ce genre. Il serait difficile de dire pourquoi. Ce n'est pas l'usage; il y a là une nouvelle habitude à prendre : voilà la seule explication qu'on puisse donner de l'absence de ces legs généreux au profit du public. On donne bien aux institutions de bienfaisance, pourquoi ne donnerait-on pas aux musées et aux bibliothèques? L'esprit ne mérite pas moins que le corps qu'on pense à lui. M. Gisler, l'ancien président de la Cour des comptes, aura été de cet avis lorsqu'il a dicté des dispositions testamentaires en faveur du Musée. D'après ses dernières volontés, le Musée est entré en possession de la collection de tableaux anciens qu'il avait formée. Cette collection se composait principalement de portraits de l'école hollandaise du XVIIe siècle. La plus remarquable de ces œuvres, qui toutes sont, d'ailleurs, intéressantes à des degrés différents, est un portrait de femme de Van der Helst acquis par M. Gisler, dans ces derniers temps, à la vente Nieuwenhuys, où il fut très disputé. Le Musée a, depuis longtemps, deux portraits de Van der Helst parfaitement authentiques, dûment signés et datés (1664). L'un passe pour être celui de l'artiste lui-même et ce sont bien, en effet, les traits que nous offrent d'autres peintures où il s'est également représenté. Quant au second portrait, qui est donné comme celui de sa femme et qui a, on doit en convenir, toute l'apparence de faire pendant au premier, il est difficile d'y reconnaître la belle Constance Reinst, plus tard Mme Van der Helst,

dont les charmes ont été célébrés par le poète Jean Vos. Si c'est elle, le mariage l'a bien changée. Dans tous les cas, les deux portraits sont, comme peinture, d'une qualité médiocre, tandis que celui qui provient du legs Gisler est de la plus belle manière du maître. Nous venons de dire que c'est un portrait de femme : la dame, en grande toilette, robe noire ornée sur le devant d'une large broderie d'or, guimpe et manches blanches, est assise près d'un balcon, sur l'appui duquel sont posés ses gants et son éventail. La tête et les mains sont d'une grande finesse de ton et de modelé, les ajustements sont superbes de couleur et d'exécution. Du même legs proviennent deux portraits en pied, mari et femme, de Nicolas Maes, d'une grande tournure, un peu emphatiques, un peu maniérés comme toujours, mais traités avec une remarquable virtuosité. C'est un singulier peintre que ce Maes : il a eu deux manières si différentes, qu'on hésite à croire que les œuvres de la première partie de sa carrière soient de la même main que celles de la seconde. Dans celles-là il conserve toutes les traditions de l'atelier de Rembrandt ; dans celles-ci, il cherche la pompe, le luxe, l'éclat et tombe dans le maniéré. Toutefois, bien qu'il ait encore quelque chose d'un peu théâtral dans l'attitude, le portrait d'homme de la collection Gisler a une gravité d'expression et une fierté d'allure qu'il n'est pas dans l'habitude de l'artiste de donner à ses personnages. Le portrait de femme a de la distinction et de la grâce sans affectation ; les ajustements sont d'un peintre qui s'entendait à rendre toutes les élégances de la toilette féminine de son temps. Après ces œuvres capitales, il faut encore citer comme entrés au Musée, grâce aux libéralités de M. Gisler, de très beaux

portraits de J. De Bray, de P. Moreelse et de Luttichuys.

Tous les collectionneurs ont un goût dominant, une spécialité comme on dit aujourd'hui; mais tous font de temps en temps une infidélité à leur genre favori. M. Gisler n'était pas tellement voué au portrait qu'il n'eût parfois la fantaisie de se donner des tableaux de genre ou des paysages : c'est ainsi que dans son legs généreux se trouvent un intérieur de Jean Molenaer et deux paysages de Bout et Boudewyns, spécimens agréables de deux peintres habituellement associés et dont le Musée n'avait rien.

Ed. Fétis.

ÉPIGRAPHIE ROMAINE DE LA BELGIQUE

SUITE (1)

LES DIPTYQUES CONSULAIRES DE LIÈGE

BIBLIOGRAPHIE

WILTHEIM, *Diptychon leodiense ex consulari factum episcopale* (1659).

ID., *Appendix ad diptychon leodiense* (1660).

ID., *Adnotationes ad diptycha leodiensia* (1677).

(Ces trois publications réunies dans l'exemplaire de la Bibl. de Liège, in-4°, IX, 5, 207.)

SIRMOND, *Opera varia* (éd. de 1796), I, p. 1393.

ROSWEYDUS, *Onomasticum* (MIGNE, *Patr. lat.*, LXXIV, 437).

MIRAEUS, *Fast. belg. et burgund.* (1622), p. 463.

GORIUS, *Thesaurus veterum diptychorum* (1759), I, XVII, 58, 131; II, 12, 105.

SALIG, *De diptychis tam sacris quam profanis* (1731), 1 à 14.

GRAEVIUS, *Thesaurus antiquitatum romanarum* (1697), V, 1084.

FERRARIUS, *Analecta de re vestiaria*, pp 61 à 63, pl. D (1642).

REINESIUS, *Syntagma inscriptionum antiquarum* (1682), l. XX, n° 57, 412, n° 38.

DONATI, *Ad novum thesaurum veterum inscriptionum Muratorii supplementum* (1765), 195, 199.

MAFFEI, *Museum Veronense* (1749), CX.

CHIFFLET, *Anastasis Childerici regis*, p. 231.

MARTÈNE et DURAND, *Voyage littéraire*, I, p. 177.

---

(1) Voy. *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VI, 90, 97; VII, 34, 100, 545, 562; VIII, 293; IX, 217, 374, 578; X, 35; XI, 73; XV, 76; XVI, 68, 336; XVIII, 63, 298, 397; XX, 58; XXI, 39; XXII, 301.

Beaudelot de Dairval, *De l'utilité des voyages*. I (1re édit.), p. 366; (2e édit.), p. 428.

De Montfaucon, *L'antiquité dévoilée*, III, p. 89, pl. LIII. Suppl. III, 220 et suiv.

(Saumery), *Délices du pays de Liège*, I, 253.

Journal des sçavants, 1700 (XXVIII), p. 282.

Millin, *Magasin encyclopédique*, 1802, IV, 444.

Papebroch, *Acta SS. Maii*, I, p. LX.

Art de vérifier les dates (après l'ère chrétienne), IV (1818), 165, 168.

Foullon, *Historia populi leodiensis*, I, p. 64.

Labarte, *Histoire des arts industriels* (1re édit), I, p. 195, pl. III.

Lenormant, etc., *Trésor de numismatique et de glyptique*, XVII, 13, pl. XVII.

Reusens, *Éléments d'archéologie chrétienne*, 2e édit., I, pp. 25, 244; II, 418.

Martigny, *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, 215.

Westwood, *Proceedings* de la *Société d'architecture d'Oxford*, 1862, 127.

Id., *Gentlemen's magazine*, II (1863), 143.

W. Maskell, *A description of the ivories ancient and mediaeval in the South Kensington museum* (1872).

Oldfield, *Catalogue of select examples of ivory carvings from the second to the sixteenth century*.

Pulzky, *Catalogue of te Fejervary ivories in the museum of Jos. Mayer* (1856), 6, 12.

Catalogue des moulages de la société Arundel, de Londres, classe II, F.

Comte van den Steen de Jehay, *La cathédrale de St-Lambert et son chapitre de tréfonciers*, 341.

Chabouillet, *Revue des sociétés savantes*, VI (1873), 299.

Jahrbücher des Vereins von Alterthumsfreunden im Rheinlande, VIII, 156.

Bull. des comm. roy. d'art et d'archéol., VIII, 70.

Bull. inst. archéol. liég., II, 157.

La description des diptyques de Liège, célèbres dans le monde archéologique, devait nécessairement faire partie des études sur l'*Épigraphie romaine* de la Belgique.

Mais on a tant écrit sur ces diptyques et sur les diptyques en général, que l'auteur se proposait de faire des deux doubles inscriptions de ceux d'Astyrius et d'Anastasius l'objet d'une simple mention, avec renvoi aux auteurs pour le surplus.

Cependant, en rassemblant ses notes préparées depuis longtemps, l'auteur s'est aperçu qu'il circule au sujet de ces diptyques des notions complètement fausses ; mieux que cela, que des représentations fidèles des objets n'ont pas été présentées jusqu'ici au public ; de plus, il lui a été donné de réunir des dessins exacts, d'après des photographies, pour trois des feuillets, et pour le quatrième, de mettre la main sur une copie du XVIe siècle, la seule qui ait été faite *de visu* et qui, tout en étant inexacte, se rapproche beaucoup plus de l'original qu'aucune des restitutions hypothétiques effectuées jusqu'ici.

Dès lors, il y avait lieu de publier un travail d'ensemble, résumant tout ce qui a été écrit au sujet des diptyques de Liège et y ajoutant plusieurs détails inédits tirés des manuscrits liégeois.

On le sait, on appelle diptyques, δίπτυξ de πτύσσω, deux feuilles d'ivoire ou d'autre matière, se repliant l'une sur l'autre comme la reliure d'un livre.

Les diptyques d'ivoire ont eu le privilège d'attirer plus spécialement l'attention des savants.

On en faisait usage dans l'église chrétienne des premiers temps ; on y insérait les noms des saints qu'on récitait aux fidèles, comme on en lit encore une série au canon de la messe après le *Sanctus*, et on y ajoutait parfois les noms des défunts dont on faisait alors une commémoration spéciale :

Nomina vestra legat patriarchis atque prophetis
Cui hodie in templo diptychus edit ebur (1).

---

(1) Fortunatus, X, 10.

Des diptyques consulaires furent, par la suite des temps, consacrés à cet usage religieux.

D'autres diptyques consulaires furent insérés dans la couverture de livres religieux : évangéliaires, etc.

Les deux diptyques de Saint-Martin et de Saint-Lambert, à Liège, tous deux consulaires, furent de l'une ou de l'autre manière consacrés au culte, et c'est ce qui fit leur célébrité tout en assurant pendant longtemps leur conservation.

Quand l'importance du consulat fut réduite à des prérogatives honorifiques, quand le consul ne fut plus choisi que parmi les plus riches citoyens, à la condition de répandre des largesses sur le peuple et de lui donner à ses frais des spectacles, dans lesquels on lui permettait de paraître revêtu des insignes anciennement réservés aux triomphateurs, l'obligation des consuls d'envoyer des dons au loin devint de plus en plus rigoureuse.

Les diptyques consulaires, qui forment la partie la plus caractéristique de ces dons, constituaient ainsi des monuments de la première magistrature romaine réduite à une affaire de vanité (1) ; ils étaient envoyés non seulement aux parents et amis du consul, mais aussi aux hauts fonctionnaires de l'empire, tels que les gouverneurs des provinces les plus éloignées.

Claudien (2) rapporte la coutume de la manière suivante :

> Tum virides pardos et caetera collegit Austri
> Prodigia, immanesque simul Latonia dentes,
> Qui secti ferro in tabulas, auroque micantes,
> Inscripti rutilum caelato consule nomen
> Per proceres et vulgus eant.

(1) *Trésor de numism. et de glypt.*, XVII, p. 11.
(2) *De laudib. Stiliconis*, III.

Une loi du code Théodosien, de l'an 384, interdisait à tous autres qu'aux consuls ordinaires l'honneur de faire pareilles gratifications (1).

Le premier janvier, le cérémonial de l'installation du consul commençait avant le jour. Le nouvel élu, revêtu de la *trabea* et assis dans la chaise curule, faisait distribuer de l'argent aux nombreux assistants. C'est alors qu'il donnait ou envoyait à ses amis les tablettes portant son nom et son image. Le cérémonial se terminait par un compliment fort long, débité par un des plus habiles avocats ou citoyens (2).

On sculptait ordinairement sur les deux faces du diptyque l'image du consul revêtu de tous les ornements de sa dignité, et tenant d'une main la *mappa circensis*, rouleau d'étoffe qu'il jetait dans l'arène pour donner le signal des jeux (3) et de l'autre le *scipio* ou sceptre consulaire, surmonté des figures d'empereurs régnants; on voyait souvent, dans le bas du tableau, la représentation des jeux de l'amphithéâtre et du cirque dont le consul avait gratifié le peuple lors de son installation. Les noms et les qualités du titulaire se trouvaient le plus souvent en relief à la partie supérieure.

Avant la loi de l'an 384, les simples questeurs envoyaient aussi des diptyques à leurs amis, comme on peut le voir par

---

(1) L. IX, *De expensis ludorum* : « Illud constitutum solidamus, ut exceptis consulibus ordinariis, nulli prorsus alteri . . . diptycha ex ebore dandi facultas sit ».

(2) Ms. du doyen DE VAULX, intitulé *Mémoires pour servir à l'histoire ecclésiastique du pays et du diocèse de Liège*, I, pp. 159, 161 (Bibl. de l'Université de Liège, n° 823 [1015]).

(3) On peut lire chez WILTHEIM les passages d'auteurs anciens sur l'usage de la *mappa circensis*, que les uns font remonter à Néron, d'autres même au roi Tarquin.

plusieurs lettres de Symmaque (1). Mais comme Symmaque était tombé en disgrâce à l'époque de cette loi, il n'est pas impossible de se figurer que l'abus fait par lui de l'envoi de diptyques aurait été pour quelque chose dans les motifs de la décision impériale : en tout cas, celle-ci empêcha à l'avenir le retour de l'abus.

I. *Diptyque d'Astyrius.*

L'église collégiale de Saint-Martin, à Liège, possédait autrefois un diptyque d'ivoire représentant sur ses deux feuillets l'inauguration d'un consul avec l'inscription :

N° 450, 1er feuillet : FL. ASTYRIVS. V. C. EπNI COM EX.

2e feuillet : MAG VTRIVSO MIL CONS OED.

Ce qui doit être lu, avec quelques rectifications : (*Fl*avius *Astyrius vir cl*arissimus *et inl*ustris *com*es *ex mag*istro *utrius*que *mil*itiae *cons*ul *ord*inarius).

Ce diptyque représente un consul romain émettant le signal des jeux donnés par lui au peuple.

Le consul est figuré dans une chaise curule d'ivoire; il est revêtu de la *toga picta*, d'une tunique dite *palmata*, enfin de ce qu'on appelait le *subarmalis profundus*.

---

(1) *Epist.* VII in auctario : « Offero vobis eburneum diptychum filii mei nomine qui *quaestorium* munus exhibuit. »

Ibid. II, *epist.* XXI à Flavianus : « Filius noster offert tibi dona *quaestoria;* quaeso igitur ut ejus nomine diptycha suscipere dignemini. Domino et principi nostro auro circumdatum diptychum misi; caeterosque amicos eburneis pugillaribus . . . honoravi. »

Ibid. V epist. LVI à Salentus : « Ad te diptychum candidati . . . misimus. » (Les *quaestores candidati* étaient, comme on le sait, une sorte de secrétaires de l'empereur.)

Il tient dans la main droite une *mappa circensis* et dans l'autre un sceptre (1).

Il est accosté de deux personnages subalternes, l'un portant une corbeille oblongue ou *sporta* qui renferme la *sportula*, c'est-à-dire les pièces de monnaies distribuées en don ou jetées au peuple lors de l'inauguration; l'autre est un licteur, revêtu du costume militaire ou *paludamentum*, et portant les faisceaux consulaires surmontés d'un instrument qui conserve peu de ressemblance avec la hache antique.

Quant aux têtes qui figurent au haut du sceptre dans le feuillet de Darmstadt et que Wiltheim a suppléées dans le premier feuillet, mais qui font défaut dans certain dessin de Langius, dont il sera reparlé ci-après, ces têtes sont, à n'en pas douter, celles des empereurs Théodose le jeune et Valentinien III.

En effet, c'est sous le règne de ces empereurs qu'Astyrius, nommé dans l'inscription, fut consul pour l'Occident, et avait pour collègue Protogène, consul d'Orient; il ne faut pas le confondre, comme l'avait fait Sirmond, avec Asterius, collègue de Praesidius, consul en 494.

Une raison particulière d'exclure ce dernier, est l'abolition de l'usage de la *sportula*, entre le consulat de ces deux Astyrius ou Asterius, par une loi inscrite au code de Justinien (XII, 3); d'où la conséquence que la corbeille ou *sporta*, qui rappelle l'ancien usage, doit être attribuée au consul de l'an 449 et ne peut se rapporter à celui de l'an 494.

---

(1) Vopiscus, *In Aureliano*, 13, parle de ces différents accessoires du consulat : « Tunicam palmatan, togam pictam, subarmalem profondum, sellam eboratam . . . scipionem, fasces . . . »

Les premières qualités mentionnées dans le diptyque sont des dénominations de *vir clarissimus* et de *vir illustris* que portaient les personnages marquants de l'époque, comme consuls, anciens consuls, gouverneurs de province, etc. On trouve même des femmes décorées de ce titre : NEVIA GALLIA C(larissima) ET INL(ustris) FE(mina).

Astyrius, le consul de l'an 449, est un personnage historique qui nous est connu par plusieurs passages de la chronique d'Idace (1).

« Wandali Suevorum obsidione dimissa, instante Asterio Hispaniarum *comite*, aliquantis Bracarae, in exitu suo occisis, relicta Gallaecia, ad Baeticam transierunt...

» Asturius *dux utriusque militiae* ad Hispanias missus, Tarraconensium caedit multitudinem Bacaudarum...

» Asturio *magistro utriusque militiae* gener ipsius successor ipsi mittitur Merobaudes... frangit insolentiam Bacaudarum...

» Asturius, *vir illustris*, ad honorem provehitur consulatus... »

Ces passages font connaître toutes les dignités dont fut revêtu Astyrius, d'après le diptyque de Saint-Martin : *vir illustris*, *comes*, *magister utriusque militiae*, *consul*.

Il est possible qu'il ait encore été revêtu du titre de Patrice ; mais cette dignité suprême ne se conférait qu'après le consulat (2) ; d'ailleurs on la lui attribue sur la foi d'un manuscrit de Reims, relatif à un Astyrius portant les pré-

---

(1) Edit. de SIRMOND, *Opera varia*, II, pp. 298, 299, 302 et 304.

(2) Quoiqu'on rencontre des *magistri militum* passant directement à la dignité de Patrice : « Felix Patricius ordinatur ex magistro militum. » (*Ibid.*, p. 299.)

noms de Turcius Rufius, qui fut « vir clarissimus, consul ordinarius et patricius; » mais il y a controverse sur le point de savoir si ce dernier ne fut pas plutôt Asterius, qui recueillit les œuvres du poète Sedulius, et qui aurait été, en l'an 494, le collègue de Praesidius au consulat.

Il s'est établi à cet égard une discussion qui ne rentre pas dans le cadre du présent article (1).

Sidoine Apollinaire (2) parle de notre consul à propos d'un orateur dont il rapporte le fait suivant, qui démontre qu'Astyrius fut inauguré dans une ville des Gaules, probablement Arles où, depuis Valentinien et Honorius, tout consul nouvellement nommé pour l'Occident revêtait pour la première fois les insignes de sa dignité.

Voici le fait rapporté par Sidoine Apollinaire ; on y rencontre en même temps la narration des cérémonies de l'inauguration : « J'étais enfant, mon père était préfet du prétoire en l'année où le consul Astyrius fut inauguré ; j'avais été admis dans le plus proche entourage du consul. Celui-ci, après avoir accompli la cérémonie de la *sportula* et donné les fastes de l'année, fut proclamé par l'assemblée des principaux personnages de la Gaule... Ceux-ci, par un vote spontané et unanime, désignèrent pour prononcer la harangue l'orateur Nicetius, qui, après un exorde modeste, prononça son discours, « disposite, graviter, ardenter, magna cum acrimonia, majore facundia, maxima disciplina... », etc.

---

(1) O. Jahn, *Ber. der Sächs. Ges. der Wissensch.*, III (1851), p. 548; Rossi, *Inscriptiones christianae*, I, pp. 325, 404; Huemer, *de Sedulii poeta vita e scriptis*, pp. 31 et suiv.; Hartel, *Ennodius* (Vienne, 1882), p. 616.

(2) *Epist.*, VIII, 6.

— L'inscription du diptyque a été reproduite fidèlement ci-dessus, de même que dans le catalogue de l'Exposition de Liège (1), et c'est à tort que le même catalogue, un peu plus loin (2), attribue les textes ETNI et OED à des fautes typographiques rendant l'inscription inintelligible.

On ne pourrait à cet égard s'appuyer sur le témoignage de Sirmond :

Le jésuite Sirmond, né en 1559 et mort en 1651, est le premier auteur qui ait publié l'inscription du diptyque de Saint-Martin, dans ses annotations sur les lettres d'Ennodius (3).

Voici comment il la présente :

FL . ASTVRIVS . V . C . ET INL COM . ET MAG . VTRIVSQ . MIL . CONS ORD .

Mais c'est à tort que Reinesius, reproduisant l'inscription d'après Sirmond, dit que celui-ci l'avait vue : « Sirmondus vidit... »

Aucune trace, en effet, n'existe d'un séjour quelconque de Sirmond à Liège ; s'il y était allé, Wiltheim n'eût pas manifesté à diverses reprises le regret que Sirmond n'avait pas vu l'inscription : « Sirmondus de hoc diptycho aliquid inaudierat... si diptychi hujus sculpturas contemplatus fuisset...

---

(1) *Haute antiquité*, p. 16, n° 106. Cette énonciation est signée Dr ALEXANDRE, chan. HENROTIE et H. SCHUERMANS : les signataires avaient eu soin de rétablir le texte, quelque vicieux qu'il fût, d'après les descripteurs de *visu*, en faisant abstraction des corrections, même les mieux fondées, proposées par des savants.

(2) *Ivoires*, Ve section, p. 23, n° 116.

(3) Elles ont été imprimées, entre autres, dans les *Opera varia* de SIRMOND, I, p. 1393.

A la fin de la table du volume, sous la rubrique des auteurs, etc., publiés pour la première fois par SIRMOND, se trouve l'inscription du consul Astyrius, éditée en 1611.

si Sirmondus diptychon ipsum vidisset... Sic legebat Sirmondus, vel (1) is qui Sirmondo titulum diptychi nostri Leodio misit...

Or, Alex. Wiltheim a été en correspondance directe avec Sirmond (2) et il était au courant des excursions scientifiques de ce dernier. Mais ce qui tranche la question, est le *dicitur* qui se trouve dans le passage même des notes de Sirmond : « Asturius cujus antiquae pietatis monumentum hodieque apud Leodicos servari *dicitur* in eburneo sacri Evangeliorum libri operculo... »

On a donc fait connaître à Sirmond l'existence de l'inscription dont on lui a envoyé copie; mais il n'a pas eu l'original sous les yeux.

Sirmond, recevant la copie du texte, aura pensé avec la science profonde qui le caractérisait, qu'il était impossible d'admettre les lectures EπNI, OED; il les a considérées comme des fautes et les a rectifiées d'office. Mieux que cela, la lecture COMEX ne lui disait rien; il n'a pas songé à rattacher la préposition EX, le dernier mot du premier feuillet, au premier mot MAG du second, ce qui est, en effet, une anomalie, et il a étendu ses corrections à ce mot qu'il a lu ET : ce qui aurait certes été une restitution téméraire, s'il avait vu l'inscription où EX ne peut pas laisser de doute.

Comment admettre que Sirmond aurait proposé des modifications aussi radicales, devant l'inscription elle-même, sans donner un mot d'explication? Il pouvait, au contraire, s'abstenir de faire étalage d'une érudition déplacée, devant une

---

(1) *Vel* a ici le sens de *ou plutôt*.

(2) SIRMOND, *Opera varia*, IV, pp. 693 et suiv. (Lettres de l'année 1649).

transcription qu'il a pu considérer comme fautive : on traite plus cavalièrement la copie d'un correspondant qui n'a pas toujours les connaissances requises, que l'original même de l'inscription quand on l'a eu devant soi.

Recourons donc, en l'absence de cet original, aux copies qui en ont été faites *de visu* pour le premier feuillet.

Il n'y en a qu'une seule aujourd'hui conservée...

Langius, au XVIe siècle, a copié l'inscription pour la première face, et c'est un *fac-simile* de sa copie qui est présenté ici au lecteur (1) pour le premier feuillet (pl. I en regard) : ce premier feuillet porte bien ETNI.

Quant au deuxième feuillet, qui existe encore, il ne laisse pas prise au doute sur la lecture O E D, comme on le verra ci-après.

Mieux que cela : ce second feuillet n'a pas depuis été altéré, à un moment donné, et l'R de ORD n'a pas été transformé en E, pour faire O E D par une amputation intentionnelle ou accidentelle de la partie courbe de la lettre R.

En effet, dès 1729, époque où ce feuillet était dans les mains du baron de Crassier, il portait bien OED ; car une annotation manuscrite d'un jésuite sur l'exemplaire de Wiltheim, à la bibliothèque de Liège (exemplaire ayant appar-

---

(1) Ms. de LANGIUS, copie faite en 1584, appartenant au comte d'Oultremont de Warfusée, p. 95.

Le *fac-simile*, d'après LANGIUS, est plus grand que l'original, qui est de 0^m175 de haut sur 0^m125 de large.

Il importe peu que le manuscrit de LANGIUS, d'où ce *fac-simile* a été pris, ne soit qu'une copie posthume faite en 1584 seulement ; c'est toujours une reproduction du monument faite au temps où l'original existait à Saint-Martin ; l'auteur de l'enluminure a dû suivre ponctuellement l'image du manuscrit original, et il a pu, du reste, se mettre en présence du diptyque lui-même.

tenu depuis 1677 (1) au collège des jésuites en la même ville), porte formellement à la p. 5 de l'*Appendice* : « mendose scribitur ORD; inscribi debuit OED, significatque ut existimat D. Baro de Crassier : CONS(ul) O(rdinarius) E(st) D(esignatus). »

Le docteur Lersch, de nos jours, sans connaître la supposition émise par le baron de Crassier, a émis la même idée :

« J'ai fort bien lu, tout comme le docteur Walther, OED au lieu de ORD; aussi ai-je songé un instant à une abréviation, comme O(rdinarius) E(st) D(esignatus) ».

Il ajoute aussitôt qu'il considère comme beaucoup plus naturel de croire qu'il y a une faute dans le texte.

C'était, en effet, lors de l'inauguration et non lors de la nomination, que le consul désigné envoyait ses diptyques au loin; avant l'entrée effective en fonctions, cet envoi eût été prématuré et sans signification, puisque les diptyques ont précisément pour but de consacrer le souvenir des jeux célébrés à cette occasion.

L'explication du baron de Crassier (éditée depuis par Lersch) n'est donc pas acceptable; mais elle constate l'état du diptyque en 1729, et, comme aujourd'hui, il faut y lire OED.

La preuve que Wiltheim avait bien lu lui-même ENI et OED, résulte de son texte.

D'abord, parlant en général du diptyque d'Astyrius, il s'exprime comme voici :

« Titulus per sculptoris inscitiam litteras habet incultas; quin et voces male distinctas, quas legere imperitis quidem difficile, eruditis tamen facillimum est. »

---

(1) Le premier feuillet de garde porte, en effet, la mention que l'exemplaire a été donné en 1677 au collège de la société de Jésus à Liège, par P. Guill. DE BROUCK.

Puis il parle spécialement des deux corrections proposées par lui.

ET INL (pour E⊼NI) : « Sic quippe *juvanda et corrigenda* est tabella quæ apices litterarum detruncat, ut in T altera littera conjunctionis ET. »

ORD (pour OED) : « Ita enim legendum et *juvanda* sculptoris in litteris formandis *imperitia.* »

Mieux que cela, on remarque sur la planche de Wiltheim des « repentirs » bien marqués, au moins aux mots ET . INL, comme si l'auteur avait voulu faire disparaître le malencontreux E⊼NI, qu'il considérait comme une « coquille. »

La vérité est donc la lecture présentée au premier passage du catalogue de l'Exposition de Liège ; la seconde lecture en est la très juste rectification ; mais il convenait de rétablir le texte, tel qu'il existe, tant pour constater l'état de l'art au ve siècle, avec les erreurs commises par les lapicides ou quadrataires, que pour favoriser les études de ceux qui, non satisfaits de l'interprétation de Wiltheim, voudraient un jour y proposer des modifications.

Au moment où Langius les a vus, les deux feuillets du diptyque d'Astyrius étaient possédés tous les deux par l'église de Saint-Martin, à Liège.

Voici la note qui accompagne le dessin du premier feuillet que Langius a inséré dans son manuscrit cité ci-dessus :

« Entre les choses remarquables qui se voient en la trésorerie de l'église Saint-Martin, sont gardées deux anciennes lammes d'ivoir engravées, comme dessus est au plus près despeint, servant de couverture à un ancien évangéliaire.

» Et sur la première d'un costé est représenté un consul romain, assis en la chaire, avec inscription dessus (voir plus

haut), à la deuxième lamme est le mesme consul assis comme dessus, et y at écrit (le deuxième feuillet), laquelle inscription se peut lire en ceste façon tout au loing : *Flavius Asturius vir consularis e=ni comes extraordinarius magister utriusque militiæ consul ordinarius.* »

Abry, dans un de ses manuscrits (1), parle également du diptyque de Saint-Martin, en ces termes qu'il est utile de reproduire :

« A Saint-Martin collégiale. Ce qu'il y a de plus remarquable à Saint-Martin, sont deux anciens lames d'ivoire qui sont agathés (*sic*), servant *autrefoys* à deux couverts d'un ancien évangéliaire. Sur le premier est représenté un consul romain, assis en sa chaire, et le même derrière avec cette inscription, *Flavius Astyrius vir consularis emp comes extraordinarius magister utriusque militiæ consul ordinarius* : FL. ASTYRIVS V . C . ENNI COMES MAIBVTRIVS MIL COS ORD. »

Abry a écrit le manuscrit cité de 1676 jusqu'à 1697, et l'a même continué depuis en y insérant des notes postérieures : on pourrait donc supposer que de son temps les deux feuillets existaient encore à Saint-Martin, tout en ayant cessé d'être réunis comme couverture de l'évangéliaire.

Mais sa lecture, fautive sur bien des points, est très correcte sur d'autres, notamment sur le OED discuté ci-dessus.

De plus, son texte, comparé à celui de Langius, semble n'en être qu'une copie, où le mot *engravé* a été estropié et transformé en *agathé*.

---

(1) Ce Ms. porte le n° 60 ; il appartient également au comte d'Oultremont. C'est le n° 69 des manuscrits historiques sur le pays de Liège, dont parle M. Poswick, *Société des Bibliophiles liégeois. Bulletin*, I, p. 69.

Seulement Abry a ajouté au texte le mot AUTREFOIS, qui démontre que de son temps les deux feuillets étaient séparés, un seul restant, comme aujourd'hui, attaché à l'évangéliaire.

Voici qui ne laisse prise à aucun doute à ce sujet : Wiltheim, dans son *Appendix*, publié en 1660, seize ans avant le commencement du manuscrit cité d'Abry, constate qu'un seul des feuillets du diptyque d'Astyrius était encore à Saint-Martin : il décrit l'autre feuillet d'après l'ouvrage d'un « amateur de choses de ce genre, » ouvrage que lui a fait connaître son confrère le jésuite André de Tornaco (1).

Mais Wiltheim ne précise pas : tout en parlant du feuillet de l'amateur cité en premier lieu, il laisse du doute sur celui des deux feuillets qu'il a vu. Le jésuite annotateur de l'exemplaire cité de Wiltheim s'empresse d'ajouter cette observation : « N. B. quod dicto codici pars posterior (non prior), diptyci prædicti adhuc exstet præfixa. »

Le premier feuillet doit donc avoir disparu de l'église Saint-Martin depuis le XVIe siècle jusqu'au XVIIe, entre Langius et Wiltheim.

Quant au premier feuillet, aujourd'hui perdu, la seule

---

(1) Et non André de Tournay, comme on pourrait être tenté de traduire le passage de Wiltheim : « D'abord, Wiltheim, parlant de ce confrère, l'appelle souvent *noster a Tornaco*, sans prénom (notamment *Dipt.*, p. 32); ailleurs (*Appendix*, p. 21), il l'appelle *civis leodiensis : Tornâco* est donc le nom même du personnage, et en effet « le père André de Tornaco est mentionné deux fois dans la *Bibliothèque des écrivains de la compagnie de Jésus* (par DE BACKER), dans le corps de l'ouvrage et dans le supplément. Il professait la philosophie à Douay en 1640 et il a laissé des manuscrits conservés à Douay. Il est aussi fait mention de lui dans une thèse soutenue en sa présence, dans je ne sais plus quel collège ». (Rens. de M. le chanoine HENROTTE.)

M. le comte VAN DEN STEEN parle donc erronément du *P. de Tournay*.

chose que le public en connaisse est la restitution de Wiltheim, reproduite ponctuellement par plusieurs auteurs.

Mais cette restitution est absolument hypothétique : en effet, il avait sous les yeux seulement une peinture du premier feuillet d'après l'ouvrage de l'amateur cité ci-dessus (et sur lequel on reviendra ci-après), et en second lieu, le dessin du second feuillet qu'il avait fait prendre à Saint-Martin.

Et il a fait composer par son dessinateur, sur le même type, un pendant du deuxième feuillet, en y introduisant certains détails indiqués par la peinture en question, et en complétant, par compensation, la planche enluminée à l'aide de détails empruntés au premier feuillet.

Or, si l'on compare la planche faite *de visu*, pour l'ouvrage de Wiltheim, avec la planche reproduisant le premier feuillet encore existant aujourd'hui, on se convainc immédiatement de l'infidélité absolue du type, et dès lors aussi de celle du pendant.

La seule chose qui soit exacte chez Wiltheim est la dimension des feuillets, qui a été vérifiée au musée de Darmstadt sur le deuxième de ces feuillets et qui est de $0^{m}175$ sur $0^{m}125$.

Déjà Passeri (1) s'écriait en voyant les planches de Wiltheim : « declinantis jam tum graphicæ artis specimen redolet, ut ejus imago evincit. »

Pulzky (2) dit de son côté, en parlant des dessins du

---

(1) Gori, p. 7.

(2) « The original ivory tablets having desappeared, we are scarcely able fairly to judge their style of art, known only by the coarse and evidently inaccurate print of the learned jesuit Alexander Wilthem. Gori 's print being a reproduction of the original of Wiltheim, we can only say that the print differs in style

diptyque d'Astyrius, qu'en l'absence des originaux qu'il croyait complètement perdus, on ne peut plus juger de leur style d'après les gravures évidemment mal soignées de Wiltheim.

On pourrait, selon lui, en conclure seulement que les feuillets du diptyque diffèrent complètement de tous les autres diptyques connus, ce qu'on peut attribuer à leur origine gauloise. (Cette dernière observation touche aussi au sujet représenté où, à la différence du plus grand nombre des diptyques connus et notamment de ceux d'Anastasius, on ne voit point les médaillons représentant l'empereur et la famille impériale, non plus que des scènes de jeux et d'affranchissement.)

Il a donc paru indispensable de reproduire ici non seulement la peinture du premier feuillet, mais encore le dessin du deuxième d'après la photographie (voir la pl. II, en regard).

L'« amateur de choses de ce genre » est, en effet, Langius lui-même, et Wiltheim a eu sous les yeux la peinture de celui-ci : il se trouve ainsi que le seul dessin qui ait passé jusqu'à nous est peut-être le seul qui ait jamais été fait sur l'original.

Wiltheim, en effet, parle d'abord de l'heureuse chance qui lui permet de faire sortir des ténèbres un second diptyque : « et aliud sese e tenebris efferret. »

---

and costume from all the other Diptycha ; still, the Gaulish origin of the tablet may account for all the differences. »

Wiltheim avait confié les planches de son *Diptychon leodiense* au célèbre graveur NATALIS ; c'est à une autre main bien inférieure qu'il remit le soin de dessiner celles de son *Appendix*.

Le livre que son confrère André de Tornaco a trouvé et où l'un des feuillets est *peint*, n'est donc pas un ouvrage qui a vu la lumière, un livre qui a été *édité*, comme nous dirions : « Invenit illud Andreas a Tornaco noster una parte *pictum* in libro hominis cujusdam talium rerum amantis... »

C'était si bien un manuscrit (un *codex*, comme on disait), que le jésuite annotateur, déjà cité, ajoute en note : « Homo talium rerum amans, de quo supra mentio, fuit nobilis quandam D. Hermannus a Wachtendonc cujus librum simul ac *codicem* evangeliorum ab authore memoratum possidet nunc (1729) D. Guillelmus baro de Crassier. »

Ce dernier détail est erroné : le manuscrit de Herman de Wachtendonck, qui a appartenu au baron de Crassier, est aujourd'hui à la Bibliothèque royale de Bruxelles (1) et ne contient pas la moindre mention du diptyque d'Astyrius, non plus qu'une peinture d'un des feuillets.

Il n'est pas impossible cependant qu'Herman de Wachtendonck ait tenu le dessin du diptyque de son oncle Arnold de Wachtendonck et l'ait passé à Langius. Voici, en effet, une mention extraite du manuscrit de de Vaulx (2) : « Du temps de Langius, le collège de Saint-Martin était orné de rares esprits, surtout M. Arnold de Wachtendonck. » Et le manuscrit reproduit cette déclaration de Langius lui-même : « M. Arnold de Wachtendonck, homme doctissime, très grand antiquaire et singulièrement versé dans les histoires, avec l'assistance duquel j'ai osé travailler ce qui est ici

(1) Voy. sur ce manuscrit : *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, VII, p. 66.

C'était le n° 3448 de la bibliothèque du baron DE CRASSIER, ainsi intitulé : « Appendices variae et propria mana conscriptae . . . » terminé en 1608.

(2) IV, p. 327.

contenu, le reconnaissant comme le seul maître de mon labeur. »

Peut-être donc la copie enluminée de Langius, que celui-ci a insérée dans son manuscrit, lui venait-elle réellement d'Arnold de Wachtendonck ; la tradition a pu conserver la mémoire de cette origine et la confusion a pu se faire entre les manuscrits de Wachtendonck et de Langius, d'autant plus facilement que le baron de Crassier en possédait tant de l'un que de l'autre (1).

Le manuscrit où le jésuite de Tornaco a vu la peinture du diptyque, doit donc être le manuscrit de Langius, dont voici les possesseurs successifs :

Après la mort de Langius, en 1573, plusieurs de ses manuscrits passèrent à Laevinus Torrentius, qui les légua à l'Université de Louvain (2) ; le manuscrit avec la mention du diptyque de Saint-Martin doit n'avoir pas fait partie du legs : on le retrouve, en effet, en 1706, dans les mains de Laurent de Cocq, préposé aux édifices royaux et à l'église de Saint-Géry, à Bruxelles. Gisbert Cuper, célèbre antiquaire hollandais, prit le titre de ce manuscrit : *Origine, commencement de la ville et cité de Liège; Leodium Caroli Langii ad D. Lamberti canonici*, et il en copia l'extrait relatif au diptyque de Saint-Martin, extrait qui est la reproduction textuelle de l'inscription telle que l'a lue Langius (3).

---

(1) De Theux, *le Chapitre de Saint-Lambert*, III, p. 120. Les manuscrits de Langius que possédait le baron de Crassier portaient dans sa bibliothèque les n°s 3474 et 3475

(2) *Bull. des Comm. royales d'art et d'archéol.*, X, p. 457.

(3) Les manuscrits de Gisb. Cuper ont été donnés à la bibliothèque de La Haye, par M. Bosscha, de Deventer. (Fonds Cuper, Suppl. dont l'auteur de la présente notice a obtenu communication par la voie diplomatique.)

« J'ay remarqué, dit Cuper, à la p. 95, un *diptychum* où estoit peint un consul romain, à barbe large, tenant un volume dans sa droite, et un bâton ou sceptre sur la sommité duquel étoit une couronne ouverte, dans sa gauche. De chaque côté, une personne ou huissier, dont l'un tient un papier, l'autre un glaive, et au-dessus il y a cette inscription :

FL. ASTYRIVS VC E⊼NI COMEX.

» L'on y en parle ainsi : Entre les choses remarquables qui se trouvent dans la thresaurie de l'église de Saint-Martin, furent gardées deux anciennes lames d'ivoir, engravées comme dessus, est au plus près dépeint... » (La suite fait défaut.)

Le feuillet de garde du manuscrit de Langius porte, en outre, qu'il a appartenu à un moment donné au doyen de Saint-Paul, Faes, puis à de Libotton, seigneur de Stevoort, et au chanoine Jalheau, de qui il est passé dans les mains du comte d'Oultremont, au commencement de ce siècle (1), dont les descendants se sont partagé les manuscrits, le comte d'Oultremont de Warfusée conservant aujourd'hui tous ceux qui sont relatifs à l'histoire de Liège, dont celui de Langius.

Il résulte de tout cela que, dès le XVIIe siècle, le premier feuillet du diptyque d'Astyrius, dont Langius a présenté le

---

(1) De Theux, *loc. cit.*

Comme il était possible qu'une autre copie de ce Ms., celle qu'a possédée Laurent de Cocq, fût celle qui est aujourd'hui conservée à l'abbaye d'Averbode, des renseignements ont été demandés à cet égard.

Il résulte de ces renseignements que la copie du manuscrit de Langius que possèdent les Prémontrés d'Averbode, émane de l'un d'eux qui l'a effectuée au XVIIe siècle.

dessin enluminé, avait disparu du trésor de l'église Saint-Martin.

Quant au second feuillet, le chanoine de Vaulx (1) rapporte que M. de Crassier avait rendu service aux chanoines de Saint-Martin, qui avaient peut-être un procès à soutenir, et que le chapitre lui demanda par quel moyen il pourrait lui témoigner sa reconnaissance. Le savant archéologue répondit : « Vous avez dans votre sacristie un évangéliaire qui ne vous est d'aucune utilité ; il me serait agréable de le recevoir. » Il le reçut en effet (2).

M. de Crassier n'a jamais possédé d'autre feuillet de diptyque que celui-là, comme il sera dit plus loin à propos du diptyque d'Anastasius.

Le feuillet du baron de Crassier, qui se trouve aujourd'hui à Darmstadt (voy. plus loin), était déjà alors dans l'état où on le voit en ce musée.

Voici comment Wiltheim le décrit exactement, sauf (comme on l'a vu) à substituer aux mots *prior* et *prima*, ceux de *posterior* ou *altera*. D'après le style des ornements dont est entouré le feuillet, Wiltheim conjecture que depuis longtemps il était attaché à l'évangéliaire.

---

(1) De Vaulx, dans le Ms. déja cité, I, p. 819bis v°, s'exprime en ces termes : « Cette belle pièce est passée au cabinet de feu M. le baron de Crassier, comme plusieurs autres antiquités qu'il a trouvé le moyen d'obtenir des autres collégiales. »

(2) Le Dr Walther, ouvrage cité ci-après, parle d'une fondation que le baron de Crassier aurait faite en l'église Saint-Martin, et qui lui aurait valu en échange le don du diptyque. (Voy. aussi *Jahrb.* de Bonn, VIII, p. 156.)

Comme on le verra plus haut, le baron de Crassier possédait déjà le feuillet du diptyque de Saint-Martin en 1715. Or, son fils fut installé comme chanoine de Saint-Martin en 1734 seulement (*Bull. Instit. archéol. liégeois*, II, p. 405); l'entrée de ce dernier au chapitre de cette collégiale est donc tout à fait étrangère au don.

« Prior tabula nunc extat praefixa exteriori facici codicis Evangeliorum cum multo olim auri gemmarumque ornatu...

» Tabella prima affixa est fronti libri Evangeliorum et prout ex ornatu adjecto et reipsa, apparet multis retro temporibus eo loco posita est » (1).

Et le baron de Crassier décrivait de la manière suivante son diptyque, en une lettre adressée le 10 septembre 1715 au célèbre bénédictin Bern. de Montfaucon (2).

» Un lectionnaire en latin des Évangiles pour toute l'année, ancien de 800 ans : sa couverture est ornée d'un diptyque d'ivoire, qui est la deuxième face de celui d'Astyrius, consul en 449, duquel le révérend père Wiltheim a fait la description dans son *Appendix ad diptychon leodiense*, p. 2. Le dessus et les côtés sont enrichis de pierreries et au-dessous est enchâssée une relique de saint Denis, dans un ovale de cristal avec cette inscription sur l'enveloppe : de ossibus S^ti^-Dionysii martyris. »

Voici maintenant la description du diptyque dans son état actuel au musée de Darmstadt (3).

« Lectionnaire évangélique, en écriture du IXe siècle. Dans la couverture est une moitié d'un diptyque consulaire avec l'inscription MAG VTRIVSQ MIL CONS. OED (suit la description des détails). La couverture est encadrée dans une gar-

---

(1) *Appendix*, pp. 1 et 13.

(2) *Bull. Inst. archéol. liég.*, II, p. 357. Voy. *ibid.* la réponse de son correspondant : « Le lectionnaire dont vous me parlez est curieux. » (*Ibid.*, p. 362.)

(3) WALTHER, *Die Sammlungen des Alterthums, der Kunst, der Volkerskunde und von Waffen in Grossherzoglichen Museum zu Darmstadt*, p. 66, n° 683; SCHAEFER, *Die Denkmäler der Elfenbeinplastik der Grossherzoglichen Museums zu Darmstadt in Kunstgeschichtlicher Darstellung* (1872), p. 22; *Monatsberichte des Konigl. Preuss. Akad. der Wissensch. zu Berlin*, 1865, p. 577; KLEIN, *Inscriptiones latinae provinciae Hassiae transrhenanae*, n° 79.

niture dorée, où des figures sont gravées. Dans l'autre partie de la couverture se trouve un médaillon contenant des reliques de saint Denis. »

Il existait à la fin du siècle dernier, dans le duché de Limbourg, un certain Jean-Guillaume-Ch.-Adolphe Honvlez, qui prit le nom de baron de Hüpsch, de Holzeraedern, de Lontzen et Krickelshausen ; il avait des relations très étendues (1).

Ce personnage s'appliqua spécialement à l'archéologie et à l'histoire naturelle, sciences qui firent l'objet de publications diverses, comme son *Epigrammatographia*, recueil d'inscriptions où il eut le tort d'accueillir des fabricats du faussaire Clotten d'Echternach ; ces sciences furent aussi pour lui l'occasion d'un cabinet « chaotique » (comme le dit Walther), cabinet qu'un voyageur du siècle dernier qualifia de « vrai *quodlibet* philosophique (2). »

Se rattachant par son origine à nos contrées, il parvint, sans doute, après la mort du baron de Crassier, en 1744, à obtenir de ses héritiers plusieurs objets (dont le feuillet du diptyque de Saint-Martin), et transporta le tout en sa collection, rassemblée à Cologne, ville où il avait fait ses études.

---

(1) Walther, *ibid.*, p. ix, et Quix, *Kreis Eupen*, p. 256.

(2) Il a paru à Cologne, en 1792, par C.-L.-J. de Brion, une *Relation du fameux cabinet et de la bibliothèque rassemblés et consacrés à l'usage du public par M. le baron* de Hüpsch, membre des Académies électorales de Mannheim et Munich, des Académies hollandaises de Harlem, Flessingue et d'Utrecht, de l'Académie de Batavia aux Indes orientales, de l'Académie américaine des sciences et des arts, de la Société d'antiquités de Cassel, de la Société physique de Berlin et de plusieurs autres sociétés littéraires, etc. »

A la p. 5, on lit : « Un diptyque romain, probablement du IVe (*sic*) siècle, de la plus grande rareté. »

Ses collections étaient à Cologne, en l'hôtel de Mulheim, rue Saint-Géréon Voy. *Kölnische Zeitung* du 13 sept. 1875) ; Quix dit qu'il habitait *Johannisstrasse*.

A sa mort, le 1er janvier 1805, il légua le diptyque avec une grande partie de ses collections, au grand duc Louis Ier de Hesse, et c'est ainsi que la moitié du diptyque d'Astyrius est aujourd'hui au musée de Darmstadt.

Gori, d'après les dimensions du diptyque représenté par Wiltheim — dimensions qui sont exactes — ne peut admettre que ce diptyque ait servi au même usage que celui d'Anastasius, et dit que sans doute, comme cela a eu lieu pour un diptyque de Besançon, les planches d'ivoire entourées d'or et de pierreries, ont servi de couverture à quelque manuscrit sur parchemin, où était inscrit l'éloge du consul Astyrius ou de quelque membre de sa famille, ou bien quelque ouvrage copié sous les auspices de ce consul (1).

L'hypothèse de Gorius est présentée simplement pour mémoire; or il est piquant de remarquer qu'elle s'est réalisée, non pas avant, mais après l'arrivée des deux feuillets réunis à l'église Saint-Martin.

C'est ce que démontre l'affirmation de Langius, d'où il résulte que les deux feuillets ornaient *ensemble* la couverture d'un ancien évangéliaire.

Mais quand le diptyque est-il arrivé à Liège, et spécialement quand est-il entré dans le trésor de Saint-Martin, où les deux feuillets auraient été appliqués à la reliure de cet évangéliaire?

Il serait aisé de fixer l'époque de l'arrivée à Liège, s'il fallait en croire les auteurs qui identifient Mérovée et Merobaudes, le gendre d'Astyrius et son successeur dans le

(1) On a vu plus haut que c'est précisément un Astyrius consul qui a sauvé de l'oubli les œuvres de Sedulius.

gouvernement de l'Espagne, en 443; rien de plus simple alors que d'expliquer comment, ayant succédé à Clodion en 448, comme roi des Franks, Mérovée aurait reçu l'an d'après un diptyque consulaire que lui aurait transmis son beau-père et comment lui ou l'un de ses descendants en aurait fait don à quelque personnage de Liège.

On peut ajouter à cela le fait analogue de l'envoi par l'empereur Anastase à Clovis, l'un des successeurs immédiats de Mérovée, de présents avec les insignes du consulat ordinaire (1).

Malheureusement, il est difficile d'admettre que Merobaudes, maître de la milice romaine, en Espagne, en 443, soit devenu maître de la milice de Clodion (titre que lui attribue le « fabuleux » Jacques de Guyse), et ce pour succéder à ce dernier cinq ans plus tard, si tant est même qu'au témoignage des chroniques de Saint-Denis, il ne fût pas déjà roi des Franks en 440.

Aujourd'hui on a renoncé à cette assimilation, et la transmission du diptyque d'Astyrius à Liège est restée incertaine quant à sa date; aucune inscription intérieure n'a été signalée et ne favorise à cet égard les conjectures comme celles qu'on a faites à propos du diptyque d'Anastasius. (Voy. plus loin.)

Il n'est pas permis de supposer non plus que le diptyque d'Astyrius, fabriqué dans les Gaules, soit arrivé seulement dans nos contrées avec les croisés, qui en 1215 l'auraient rapporté de Constantinople.

---

(1) *Trésor de numism. et de glypt.*, *l. cit.*, d'après Grégoire de Tours, cité aussi par Wiltheim, p. 28.

Il faudrait, en effet, fournir d'abord l'explication de ce détour : un diptyque fabriqué à raison d'un événement qui a eu lieu dans les Gaules, l'inauguration d'Astyrius, puis transporté à Constantinople et de là retransporté dans nos contrées.

Mais un indice permet de remonter plus haut : lorsque l'évêque Éracle fonda l'église de Saint-Martin, à Liège, au xe siècle, il s'inspira, sans doute, de l'exemple de saint Hubert, lors de la fondation de l'église Saint-Lambert. Or, s'il est vrai, comme le suppose Wiltheim, que le diptyque d'Anastasius aurait été transmis à cette dernière église par son fondateur, pourquoi n'en aurait-il pas été de même du diptyque d'Astyrius donné également à l'église Saint-Martin par celui qui l'avait établie?

Voici que le Dr Walther, le conservateur du musée de Darmstadt, nous apprend une circonstance que Wiltheim nous avait laissé ignorer : l'évangéliaire encore revêtu d'un des feuillets du diptyque d'Astyrius, est en écriture du IXe siècle, et c'est également l'affirmation du baron de Crassier qui, au XVIIIe siècle, dans sa lettre adressée à B. de Montfaucon, déclarait que l'écriture de l'évangéliaire était vieille de 800 ans (1).

Cette date concorde parfaitement avec la supposition que, au siècle suivant, date de la fondation de l'église, la collégiale de Saint-Martin aurait reçu le diptyque et l'aurait employé à revêtir un évangéliaire d'une époque de peu antérieure.

---

(1) C'est aussi l'opinion de Klein, *l. cit.* : « Diptychi consularis eburnei altera pars operculo evangelici lectionarii *ex saeculo nono* affixa.... »

Seulement, il s'agira, en étudiant de plus près les ornements de la plaque métallique au musée de Darmstadt, de fixer ultérieurement la date où le premier travail a été fait : un examen de l'objet même, fait sur place, n'a pas laissé à l'auteur du présent travail des souvenirs assez précis pour lui permettre de conclure avec quelque certitude. Ce n'est du reste qu'un détail secondaire ; mais il convient de l'indiquer pour permettre de rechercher ultérieurement à quelle époque entre le XIe siècle et le XVIe, les deux feuillets ont été affectés à la reliure de l'évangéliaire.

Ce dont il ne faut pas douter, en toute hypothèse, c'est l'antiquité de l'enluminure reproduite sur la planche de Langius, puisque celui-ci a vu et décrit les deux feuillets sur l'évangéliaire.

Cette enluminure ne date pas pourtant de l'époque même du diptyque : En effet, Claudien, dans les vers cités plus haut, nous parle bien de lettres rouges pour les inscriptions des diptyques, et de dorures ; mais il était d'usage d'enduire de minium les seules lettres des inscriptions (1), à tel point que Wiltheim signale des inscriptions de Trèves dont les caractères apparaissaient encore rouges de son temps, et, quant à l'or, c'est sans doute aux marges seules qu'il était réservé ; aucun passage d'auteur n'autorise à affirmer qu'on aurait polychromé les diptyques d'ivoire, et ainsi dissimulé aux yeux la matière précieuse dont on les confectionnait.

C'est donc après l'application des feuillets à l'évangéliaire que l'un d'eux aura été enluminé par quelque chanoine, ou

---

1. PLINE, XXIII, 7 : « Minium... clariores litteras in marmore etiam in sculpturas facit. » CLAUDIEN dit : rutilum *nomen*.

plutôt par quelque subalterne de l'église Saint-Martin, et c'est peut-être aussi la disparate engendrée par cette polychromie malencontreuse qui, lors de la Renaissance, sous l'inspiration d'un goût plus épuré, aura engagé à supprimer le feuillet mal à propos peinturluré et à le remplacer par les reliques de saint Denis.

Malheureusement, par suite de cette modification à l'état du diptyque, le feuillet enluminé a été égaré, et toute trace en est perdue, depuis Langius et le correspondant de Sirmond.

C'est ce qui donne un intérêt particulier à la reproduction de la planche enluminée de Langius.

Le lecteur n'aura pas de peine, en comparant cette planche au feuillet conservé, de lui restituer en imagination son caractère archaïque, et l'impression qui résultera de cette comparaison sera infiniment préférable à celle que produisent les dessins gravés dans l'*Appendix* de Wiltheim, dessins absolument incorrects.

Espérons qu'un jour le feuillet aujourd'hui égaré se retrouvera et permettra de se faire une idée plus complète du diptyque d'Astyrius avec ses particularités exceptionnelles.

II. *Diptyque d'Anastasius.*

L'église cathédrale de Saint-Lambert, à Liège, démolie lors de la révolution française, a possédé un diptyque représentant, comme celui de Saint-Martin, l'inauguration d'un consul, avec l'inscription :

N° 451.

1er feuillet : FL. ANASTASIVS PAVL PROVS | SAVINIANVS POMP. ANAST.

2e feuillet :

VIR INL. COM. DOMEST EQVIT | ET CONS ORD

(*Fl*avius *Anastasius Paul*us *Pro*bus *Savinianus Pomp*eius *Anast*asius *vir inl*ustris *comes domesti*corum *equit*um *et cons*ul *ord*inarius.)

Aucune difficulté d'interprétation ne s'élève au sujet de l'inscription ; elle reproduit tous les prénoms fort nombreux d'un consul du nom d'Anastasius.

Le consul est représenté assis dans une chaise curule, revêtu des habits consulaires de l'époque, plus riches que ceux du temps d'Astyrius, notamment avec l'*omophorion* en sus : ces vêtements ont été décrits et discutés longuement par les auteurs, et il suffit de renvoyer à leurs œuvres les lecteurs curieux de ces détails. Ils étudieront notamment si le costume d'Anastasius est triple, comme le disait Wiltheim, ou quadruple comme l'a soutenu Foullon.

De même qu'Astyrius, Anastasius tient d'une main la *mappa circensis* et le sceptre de l'autre. Il n'est pas accosté de deux serviteurs; mais la partie supérieure contient en plus des médaillons, et la partie inférieure des scènes de jeux publics, etc. (Voy. pl. III, en regard.)

On a conservé jusqu'à nos jours au moins trois diptyques du consul Anastasius :

Un premier à la cathédrale de Bourges, actuellement à la bibliothèque nationale de Paris.

Il a été décrit par Wiltheim et comparé par lui au diptyque de Liège, pour compléter celui-ci.

Un deuxième au musée de Vérone, où l'on en possède seulement le deuxième feuillet.

Enfin le diptyque de Liège; ce dernier est aujourd'hui divisé : le deuxième feuillet ne se trouve pas, comme on l'a soutenu, au Musée britannique, auquel le possesseur nommé Webb l'avait présenté il y a quelques années, et qui n'avait pas accepté l'offre. Il est passé avec la collection Webb dans le *South Kensington Museum*, dirigé par sir Philipp Cunliffe Owen (1).

Le premier feuillet est à la *Kunst-Kammer* de Berlin (2) et lorsque cette collection a été récemment fondue dans le *Gewerbe Museum* de Berlin, le feuillet du diptyque est néanmoins resté au Musée royal, qui a bien voulu le laisser figurer à l'Exposition de l'art ancien au pays de Liège, en 1881, et qui a reçu, en échange de sa gracieuseté, une médaille frappée en son honneur.

C'est par erreur que certains auteurs considèrent le feuillet du Musée de Kensington comme étant la réplique de celui de Vérone; ce sont deux seconds feuillets contenant l'un et l'autre, d'une manière absolument identique, la deuxième partie de l'inscription, et ne pouvant pas, dès lors, se compléter l'un l'autre.

Quel était l'Anastasius, titulaire de ce diptyque?

Jusqu'à la publication du diptyque de Saint-Lambert, on avait rapporté à l'empereur Anastase, déjà trois fois consul et qui vivait encore en 517, un quatrième consulat mentionné en cette année par une loi du code de Justinien.

---

(1) Renseignements contenus en une lettre de M. Augustus-W. Franks, directeur du British Museum, lettre datée du 2 juillet 1881.

On a donc tort de croire que ce feuillet est entièrement perdu.

(2) N° 738 du catalogue de ce musée.

Les prénoms du diptyque de Liège ne laissent aucun doute sur la nécessité d'assigner le consulat de l'an 517 non à l'empereur, mais à un homonyme de celui-ci.

C'était, de plus, un de ses parents : l'usage était à cette basse époque de faire précéder le nom du personnage, de divers prénoms (1) correspondant à ceux de ses ancêtres.

Or, si le dernier des prénoms indique Pompeius, le père du consul, lequel était fils d'Hypace, frère de l'empereur Anastase, un autre des prénoms Anastasius, distinct du nom final, pourrait bien indiquer le père de l'empereur, de qui descendait peut-être Anastasie, mère du consul qui aurait été ainsi à la fois le petit-neveu paternel et maternel de l'empereur.

Pompeius et Anastasie, sa femme, avaient pris une part active à la lutte de l'église orthodoxe contre l'empereur : de là des discussions de famille et aussi une réconciliation qui fut scellée sans doute par la nomination du jeune Anastasius au consulat.

C'est, en effet, un homme très jeune que représentent les diptyques de Liège et de Bourges ; les usages de l'époque comportaient de semblables nominations : Félix, qui fut consul d'Occident sous Théodoric, fut promu à cette dignité étant encore enfant, *ex ipso pueritiae flore*.

Il est donc probable qu'il ne faut pas voir dans l'un des portraits qui ornent le fronton du diptyque, l'épouse d'Anastasius. Quoi de plus naturel d'ailleurs que de chercher dans

---

(1) Celui de *Flavius* reparaît pour ainsi dire sur tous les diptyques (en voir la liste chez Pulzky ; voir aussi *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 535, sur l'emploi général de ce nom, par les familles impériales de la décadence).

le portrait du milieu, celui de l'empereur régnant, grand-oncle du consul, et dans les deux portraits placés en attique dans la perpendiculaire des colonnes latérales, à un rang inférieur (comme il convenait), Pompeius et Anastasie, le père et la mère du titulaire, membres de la famille impériale?

Wiltheim ne trouve pas de ressemblance entre le portrait supérieur et la face de l'empereur Anastase d'après ses monnaies et médailles; d'autres y ont vu le portrait d'une femme, à cause d'une apparence de boucles d'oreilles : cependant le costume ne peut laisser de doute.

Le personnage est, en effet, revêtu du manteau impérial ; ce n'est donc pas le père d'Anastasius, bien que le revers du diptyque de Bourges le représente diadémé (mais sans le manteau impérial).

Quant aux prétendues boucles d'oreilles, ce sont simplement les glands qui terminent les bandelettes pendantes du diadème.

Le diptyque de Liège, à la différence de celui de Bourges, qui place le portrait de l'empereur seul au haut du sceptre, y répète la représentation de l'empereur entre celles de Pompeius et d'Anastasie.

Quant aux deux portraits placés aux bras de la chaise curule, ce sont au premier feuillet, peut-être un frère et une sœur d'Anastasius; au second feuillet, deux génies représentés sous la forme des vents dans les zodiaques.

On ignore quels sont les autres ancêtres auxquels Anastasius a emprunté le surplus de ses prénoms, Paulus, Probus, Sabinianus. Wiltheim a cependant émis à cet égard quelques conjectures non dénuées de probabilité.

Comme Astyrius, Anastasius était *vir illustris et consul*

ordinarius; il porte, en outre, la qualité de *comes domesticorum equitum*, comte commandant les cavaliers de la garde du corps, de la garde palatine : l'expression de *comte des domestiques à cheval*, qu'un auteur a employée, est de nature à être mal interprétée, et il convient de l'éviter, parce que *domestique*, pris substantivement, ne s'entend, en français, que de la valetaille.

De tous les diptyques connus, ceux d'Anastasius sont signalés comme les meilleurs. Ils se font remarquer, dit Labarte, par une grande délicatesse d'exécution. Les règles de la perspective sont complètement méconnues, il est vrai, dans les bas-reliefs; mais les petites figures de ces bas-reliefs sont d'un dessin assez correct; elles ont du mouvement et de l'expression.

Un point important pour l'histoire de l'art est le suivant (1) :

En 517, époque de l'exécution de ce monument; le collègue d'Anastasius pour l'Occident était Agapit, préfet de Rome, sous Théodoric, qui à la tête de ses Goths en était alors maître. On peut donc affirmer avec certitude que les diptyques d'Anastasius ont été exécutés à Constantinople même, où le consulat d'Orient s'est ouvert, et sont par conséquent un produit pur de l'art byzantin au VIe siècle.

Le diptyque de Bourges représente au bas du premier feuillet une scène dont les acteurs déploient différentes ruses pour échapper à l'atteinte de lions et de panthères; des boucliers d'osier, des trappes pivotantes leur prêtent secours, pendant que d'autres personnages tiennent des nœuds

---

1) *Trésor du numism. et de glypt.*, XVII, p. 13.

coulants pour ressaisir les animaux féroces; cependant un des acteurs a été atteint par une panthère.

A la place correspondante, le diptyque de Liège représente des spectateurs autour d'un amphithéâtre, et dans l'arène, une chasse à l'ours; des mannequins sont disposés pour donner le change aux animaux déchaînés; au moment où ceux-ci s'approchent, deux personnages hissent (à l'aide de poulies?) des tonneaux attachés à un pilier, dans lesquels ils se sont blottis (1); un autre se soustrait à la poursuite de l'ours qui va l'atteindre, en s'appuyant sur un bâton et en faisant par-dessus l'animal une cabriole de saltimbanque (2); un autre fait la roue devant les ours; un autre encore se précipite vers une loge dont la porte tenue ouverte, va l'intercepter en se refermant sur la bête lancée vers lui; enfin un dernier monte sur une roue, se dispose à lancer un nœud coulant au col d'un ours qui menace d'autres acteurs de la scène.

A cela le feuillet de diptyque de Vérone ajoute un spectacle de jonglerie.

C'est que l'empereur Anastase avait aboli dans l'amphithéâtre les combats sanglants d'hommes et d'animaux, qui figurent encore sur un diptyque d'Ariobindus, de l'an 506 : il ne s'agit plus en 517 de tuer les animaux, mais d'éluder leurs atteintes; c'est le rire du spectateur, et non sa terreur que l'on veut exciter.

---

(1) Wiltheim y voit plutôt une sorte de balançoire, en invoquant le témoignage des auteurs anciens.

(2) C'est précisément la description de Cassiodore, *Variarum*, lib. V, epist. 42 : « Primus fragili ligno confisus currit ad ora belluarum... Tunc in aere saltu corporis elevato... supinata membra jaciuntur et quidam arcus supra belluam libratus dum moras descedendi facit, sub ipso velocitas ferina discedit. »

On en est revenu aux sauts de tout genre qui figurent déjà dans l'Iliade au XVIIIe chant, pour la description du bouclier d'Achille, et au IVe de l'Odyssée, pour les fêtes données par Ménélas, et qui aujourd'hui sont relégués parmi les exercices des bateleurs, avec les jongleries alors en honneur. C'était par des spectacles aussi vils que Théodora, depuis femme de Justinien, s'était signalée devant le peuple assemblé et avait conquis la faveur de la populace (1).

Mais ce qu'aujourd'hui nous appellerions un comble, est le spectacle figuré au second feuillet du diptyque de Liège, dans sa partie inférieure : deux hommes, les mains liées derrière le dos, se font saisir le nez par des crabes, et puis s'efforcent de se dégager des pinces de ces crustacés (2). (Voy. pl. IV en regard.)

Du temps de Galba, on allait jusqu'à dresser des éléphants à danser sur la corde (3). Un savant du XVIIIe siècle a démontré que toutes ces jongleries, tous ces jeux, étaient fort appréciés des Romains (4).

D'un goût plus relevé sont les autres scènes représentées sur les trois diptyques du consul Anastasius : le registre supérieur du second feuillet de chacun d'eux représente des chevaux de course empanachés et ornés d'un riche collier ; les coursiers des deux factions, *Veneta* et *Prasina*, qui vont

---

(1) PROCOPE, *Anecdotes*, édit. de 1664 (avec notes d'ENCHEL), p. 54.

(2) WILTHEIM pense que cette scène représente symboliquement l'esclavage opposé à l'affranchissement représenté sur le même feuillet.

(3) MILLIN, *Magasin encyclopédique*, 1810, V, p. 41. Voy. aussi SPON, *Recherches curieuses d'antiquité*, p. 107, au sujet d'une médaille de Caracalla, représentant des danseurs de corde.

(4) PEIGNÉ-DELACOURT, *Note sur quelques objets d'église* (séance du comité archéologique de Noyon du 9 octobre 1860).

se disputer la palme, sont conduits par deux personnages porteurs d'une haste surmontée d'un cartel carré pareil à celui de la Libéralité sur les monnaies des empereurs; ce cartel, sur le diptyque de Liège, à la différence des deux autres, se signale par une croix grecque semblable à celle du labarum.

Sur le diptyque de Vérone, on voit en outre une scène de théâtre, où plusieurs chanteurs, accompagnés d'un orgue hydraulique, permettent à un groupe de danseurs de cadencer leurs pas.

Enfin, sur les diptyques de Liège et de Bourges, on voit au second feuillet des scènes de manumission : des esclaves sont affranchis par l'apposition sur leur tête de la main de leurs maîtres : les auteurs anciens nous apprennent, en effet, que les consuls, lors de leur inauguration, avaient l'habitude de faire don de la liberté à des esclaves ayant mérité cette faveur.

Le diptyque d'Anastasius est-il parvenu à Liège à sa date, ou ultérieurement? Aucun document positif ne permet d'éclaircir cette question et le champ est ouvert aux conjectures.

Si le diptyque a été envoyé par Anastasius, en 517, à l'évêque qui occupait alors le siège de Tongres, celui-ci était Euchère ou Eucharius, nom grec latinisé, de formation identique à celle du nom d'Anastasius lui-même. Il est possible aussi, comme le pense Foullon, que le diptyque aurait été donné quelques années plus tard par Théodebert, neveu de Clovis, à Domitien, successeur d'Euchère, à l'occasion du concile d'Auvergne de 535, où cet évêque assista.

Mais voici qui permet plus de précision :

Le diptyque de Liège porte de l'écriture ancienne sur les

deux pages intérieures, au revers des reliefs qui constituaient les feuillets extérieurs, quand le diptyque était fermé.

La première de ces pages contenait les noms des saints de la prière dite *communicantes :* apôtres, confesseurs, martyrs, dont le nom se lit encore au canon de la messe; or la liste s'arrête au temps de Charlemagne.

La deuxième page intérieure portait ce qu'on appelait le memento des *morts :* elle commençait par les mots « memento Domine, famulorum tuorum X et X », et les noms suivaient au génitif. Or, les seuls noms complets qu'on ait pu lire, semblent être ceux de deux évêques de Tongres : EBREGISI (618-630) et AMANDI (1) (637-650).

Comme l'usage de ce memento disparut dans presque toutes les églises de la Gaule, au temps même de Charlemagne, les inscriptions, si elles datent du IXe siècle, comme elles en ont toute l'apparence au point de vue paléographique, seraient la copie à nouveau d'inscriptions anciennes, ce qui constaterait qu'à la différence du restant de la Gaule, l'église de Liège, comme du reste celle de Reims, aurait persisté à suivre, en deçà du temps de Charlemagne, l'usage romain encore en vigueur aujourd'hui.

Quant au texte primitif de cette écriture intérieure, il daterait de la fondation de l'église Saint-Lambert, par saint Hubert (699-728), lequel aurait compris le diptyque dans les nombreux dons qu'il fit à ce temple, et sous Charlemagne, on y aurait, en outre, fait quelques additions.

---

(1) La mention AMANDI, qui n'a pas été relevée par WILTHEIM, a été recueillie par M. le comte VAN DEN STEEN.

Quoi qu'il en soit, il résulte, au moins, des éléments qui servent à établir ces suppositions que, dès le temps de Charlemagne, le diptyque d'Anastasius servait à un usage religieux, et, par une conséquence presque nécessaire, qu'il était déjà dans le trésor de Saint-Lambert.

Les seules mentions du diptyque d'Anastasius que l'on rencontre avant l'ouvrage de Wiltheim se trouvent dans l'*Onomasticum* du P. Héribert Rosweyde, qui fit partie de la Compagnie de Jésus, de 1589 à 1629, et dans les fastes d'Aubert Miraeus.

Mais à peine en disent-ils quelques mots, et il ne faut peut-être pas prendre au pied de la lettre l'affirmation du premier que les feuillets intérieurs portaient des « inscriptions de noms de quelques saints et de quelques *évêques*, » ni du second que le diptyque portait « des noms *d'évêques* de Tongres, presque effacés. »

En effet, que vaut cette affirmation, du reste absolument vague, devant celle de Wiltheim, que le P. de Tornaco dut mettre bien des heures à retrouver quelques noms sur le premier feuillet et qu'il n'a lu sur le deuxième que quelques syllabes... IGISI...

Il n'est pas probable qu'un demi-siècle entre la visite de Rosweyde et de Wiltheim, l'état du diptyque se soit tellement aggravé, que ce qui était encore lisible vers 1600 ait cessé de l'être vers 1650, à moins que les caractères n'aient été frottés et usés, ce qui est possible, lors de l'addition de l'armature en bois qui existait du temps de Wiltheim et qui a peut-être été ajoutée depuis que Rosweyde et Miraeus avaient vu le diptyque (à découvert?).

En 1657, Wiltheim demanda l'autorisation d'avoir com-

munication du diptyque et voici à cet égard deux décisions capitulaires (1).

« 1657, 19 octobris. Propositione facta an capitulo placeat eburnearum tabularum antiquarum quae in thesauraria hujus ecclesiae asservantur, explicatio et studium cujusdam patris societatis Jesu, dominis meis dedicanda (2), responsum fuit placere, et in sumptus dominos meos consentire.

» 1657, 24 octobris : Relecta fuerunt decreta capituli 19, dominorum directorum 23, dominorum vero deputatorum cleri 20, necnon deputatorum ordinum 23 (hujus mensis), quae dominis meis placuerunt, excepto uno quo de tabulis eburneis Anastasii consulis romani hac in ecclesia asservatis; hinc illud decretum circumductum fuit. »

Quel que soit le sens de cette décision (3), Wiltheim publia, en 1659, la description du diptyque, et il dit en terminant son œuvre : « Et toi, noble basilique de Liège, conserve encore pendant de longs âges pour toi et pour la postérité, ce diptyque que son poids d'or ne payerait pas (auro contra non aestimandum). »

Depuis l'époque de Wiltheim, on recueille plusieurs mentions dans les inventaires ou les descriptions, de la custode

---

(1) Registre des conclusions capitulaires, n° 1563. (Renseignements de M. l'archiviste S. Bormans.)

(2) L'ouvrage de Wiltheim fut, en effet, dédié à Laurent de Méan, grand écolâtre du chapitre de Saint-Lambert et archidiacre de Hainaut.

(3) *Circumducere legem*, c'est l'annuler.

Or, Wiltheim obtint la communication sollicitée, car, p. 2, il dit : « Leodiense diptychon cum nobis ostendi rogassemus, cimeliarchae tabellas geminas eburneas protulere, asseri ligneo junctim affixas... »

Il est même certain que Wiltheim obtint l'autorisation de détacher le diptyque de l'armature en bois qui en enserrait les feuillets : « Rogavi Andraeam a Tornaco ut tabellas (asseri enim affixae sunt) refigi impetraret. » (Ibid., p. 31)

en bois, *capsa* (1), dans laquelle, suivant un usage ancien, était enfermé le diptyque avec les objets les plus précieux du trésor. Un manuscrit d'Abry (2) cite aussi dans le trésor de la cathédrale de Liège : « une image antique d'yvoire à deux figures d'hommes à la romaine bien entretaillées. »

Il est difficile de déterminer l'époque où le diptyque d'Anastasius a disparu de la cathédrale Saint-Lambert : ce doit être au plus tard en 1794, lors de la destruction de l'église elle-même. En toute hypothèse, il n'est pas permis de maintenir l'affirmation que le diptyque est encore conservé aujourd'hui dans l'église de Saint-Lambert, puisque celle-ci elle-même n'existe plus. C'est là une erreur des auteurs qui en sont encore aujourd'hui aux renseignements puisés chez Wiltheim.

— Le diptyque d'Anastasius a donné lieu à un procès célèbre dans les fastes de la curiosité : il importe de rétablir les faits sous leur véritable jour ; car la version erronée, qui a paru dans les journaux de l'époque, a été insérée dans des ouvrages sérieux d'archéologie, comme l'ouvrage du comte van den Steen sur la cathédrale de Saint-Lambert, et même elle a été accompagnée de détails absolument de fantaisie, dans les *Documents et rapports de la Société paléontologique et archéologique* de Charleroi, IX, p. 405, où il est dit notamment que le diptyque a été acheté 40,000 francs par le Gouvernement belge et a figuré à une place d'honneur dans les vitrines de la porte de Hal.

De plus, le *Catalogue des œuvres publiées par la Société*

---

(1) Rosweyde, *l. cit.*, cite un passage intéressant d'Ekkehard (moine de Saint-Gall) sur ces *capsae*.

(2) Ms. n° 94 (649), appartenant à M. le comte d'Oultremont, p. 510.

royale belge de photographie (société Fierlants), p. 58, Première série des reproductions du Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie de Bruxelles, porte, n° 509 : « Le diptyque de Liège, ivoire du VIIIe siècle. Dimensions $0^m32 \times 0^m28$. Ce diptyque ayant été reconnu faux ne se trouve plus au Musée. » C'est là une triple erreur ; le diptyque de Genoels-Elderen (et non de Liège) auquel cela s'applique est du VIIe siècle et c'est l'une des pièces les plus importantes du Musée de Bruxelles, où n'a jamais figuré le diptyque de Liège que depuis qu'il a été reconnu faux, mais présenté comme faux (voir plus loin).

Rétablissons les faits :

M. Weale, sujet anglais, résidant à Bruges, avait été nommé membre correspondant de la Commission royale des monuments.

Cette Commission se réunissait alors en assemblée générale annuelle à Bruxelles, et M. Weale, à l'une de ces séances, en décembre 1863 (1), s'écria :

« Je passe à une autre observation et j'appelle sur ce point l'attention de la Commission.

» Il y a environ un siècle, a disparu de la cathédrale de Liège un objet *d'une grande importance : le célèbre diptychon leodiense*, publié en gravure par le père Wiltheim en 1659... *Le diptyque, un monument national important, est à vendre ;* un de mes collègues vient de me dire que l'Université de Liège n'a pas de fonds pour l'acquérir. Je signale cette circonstance *pour que le Gouvernement belge puisse l'acheter*. Si le Gouvernement belge ne l'achète pas, je pré-

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, III, p. 164.

fère qu'il soit dans un musée public, et pour cela, je vais engager un archéologue de Londres, avec qui je suis en correspondance, à en faire l'acquisition pour le Musée britannique. »

De plus, M. Weale avait parlé à la Commission des monuments, en même temps que du diptyque, d'un évangéliaire récemment vendu à un Anglais pour 6,000 francs, et l'on savait à Liège que M. de Crassier avait réellement vendu à M. Boone, de Londres, un évangéliaire pour 6,000 francs.

L'appel d'un étranger qui passait pour connaisseur et qui n'avait pas ménagé ses critiques à l'administration belge, ne pouvait manquer d'attirer l'attention de celle-ci; immédiatement les fonctionnaires compétents, croyant M. Weale sur parole — ce fut leur seul tort — se mirent en relation avec le possesseur du diptyque, M. X..., de Liège, avec d'autant plus d'empressement que MM. Hagemans et Ulysse Capitaine, des archéologues connus, avaient écrit à M. Juste, conservateur du Musée de Bruxelles, que M. le baron de Crassier, mort en 1863, avait conservé des objets provenant de son aïeul, et que le possesseur du diptyque affirmait le tenir de la famille de Crassier : or, celle-ci, le fait était de notoriété, avait possédé au moins un des feuillets d'un des diptyques de Liège.

La négociation allait se conclure, et le prix de 20,000 francs allait être payé, lorsque l'attention fut opportunément appelée par des savants étrangers sur la circonstance que les deux feuillets du diptyque de Saint-Lambert existaient encore et étaient, l'un à Berlin, l'autre à Londres.

L'exactitude de ce renseignement fut vérifiée et le marché

fut rompu : jamais le diptyque n'a figuré comme vrai dans les vitrines du Musée.

Une poursuite pour escroquerie fut dirigée contre le vendeur, qui prétendait tenir depuis 1862 le diptyque des mains d'un descendant du baron de Crassier, le collectionneur du XVIIIe siècle.

Un des témoins, M. Schaepkens, de Maestricht, fondateur de la Société archéologique du Limbourg, affirma que M. Weale lui avait dit avoir vu le diptyque chez M. de Crassier (1). « *Il m'a même*, ajoutait-il, *désigné l'endroit où il était placé chez M. de Crassier;* la conversation a eu lieu en présence de M. de Bleser, chanoine de la cathédrale et secrétaire de l'Exposition archéologique du Congrès. »

M. Weale, interrogé lui-même, dit être allé une seule fois chez M. de Crassier : « il ne m'a pas, dit-il, parlé *du diptyque;* mais il m'a entretenu d'un évangéliaire, et, je pense, *d'un diptyque de Saint-Lambert.* »

Sur cette équivoque *d'un diptyque* et *du diptyque*, et sur ce fait que le baron de Crassier, le collectionneur du XVIIIe siècle, avait réellement possédé le diptyque d'Astyrius, le tribunal de Liège, par jugement du 22 juin 1866, renvoya le prévenu des poursuites : ce jugement fut depuis réformé par arrêt de la Cour d'appel, en date du 31 janvier 1867, et le prévenu fut condamné du chef non d'escroquerie, mais de tromperie sur la nature de l'objet par lui vendu, à six mois d'emprisonnement, peine qui fut commuée en une peine de 2,000 francs d'amende.

---

(1) A la vérité, un autre témoin disait avoir la conviction que M. WEALE avait vu pour la première fois le diptyque au musée de la porte de Hal. Mais alors que devient l'affirmation de M. WEALE à l'assemblée de la Commission des monuments?

Un des éléments de l'instruction avait été une expertise judiciaire pour vérifier si le diptyque offert en vente était authentique.

Cette expertise, confiée à des archéologues émérites, révéla par la comparaison de moulages des originaux, que le graveur Natalis, auteur des planches de l'ouvrage de Wiltheim, avait mis du sien (comme on dit vulgairement) dans la copie du diptyque, en y imprimant le style du XVIIe siècle, et en formant un dessin, non pas tel que l'artiste de Constantinople l'avait conçu, mais tel que lui, Natalis, l'aurait exécuté si on lui avait commandé le diptyque à lui-même.

De plus, Natalis avait négligé certains détails, comme la claire-voie des portes de l'amphithéâtre, par où on pouvait voir ce que se passait dans l'arène.

Enfin, Natalis avait, pour l'effet, exagéré les ombres.

Or, le faussaire moderne avait imité avec une exactitude scrupuleuse le dessin de Natalis, dont son œuvre était un *fac-simile* absolu qui exagérait encore en l'accentuant le cachet personnel mis par le graveur à son œuvre.

L'expertise révéla, en outre, que la teinte de vétusté de l'œuvre y avait été donnée par un enduit de gomme arabique et de terre de Cassel; que quelques-unes des fendilles étaient artificielles et n'intéressaient que la superficie; qu'elles avaient été faites à l'aide d'un outil, et qu'elles étaient dans une direction contraire à celle des fibres de l'ivoire.

Il y avait donc falsification évidente.

De plus, depuis le procès X..., le nom du falsificateur a été révélé à la justice.

Un Allemand nommé Esser, s'occupait à Liège, avec une habileté incomparable — et digne certes d'un meilleur em-

ploi — à fabriquer, pour tromper les collectionneurs, des reproductions d'objets antiques, dont plusieurs, assure-t-on, ont trouvé place dans des collections célèbres.

Il avait eu des démêlés avec Silvie Mardaga, épouse Lepaffe, revendeuse à Liège, qui le signala au parquet, par dénonciation en due forme, comme auteur du faux diptyque.

Une instruction fut ouverte contre la signataire de la dénonciation et Silvie Lepaffe, dont c'était précisément le but, démontra par de nombreux témoins, qu'en effet Esser avait un jour fait scier des plaques d'ivoire de la grandeur des feuillets du diptyque, et qu'après avoir travaillé pendant plusieurs mois à l'imitation des gravures de Wiltheim, il avait mouillé les plaques, les avait exposées à un soleil ardent, pour les fendiller, puis les avait fait entre autres traîner pendant longtemps parmi les poussières et des toiles d'araignée, dont il avait pris soin d'activer l'action par le frottement, etc.

L'épouse Lepaffe fut renvoyée des poursuites.

L'instruction n'a pas révélé si, cette fois, Esser avait travaillé sur commande d'un tiers, et il allait, sans doute, être poursuivi lui-même quand il vint à décéder, de manière qu'on n'est pas parvenu à connaître la relation que cette affaire pouvait avoir avec la précédente, et notamment si le prévenu X... avait trempé dans la falsification.

L'auteur du présent article, lors du premier procès, était chef du parquet de l'arrondissement de Liège, il suggéra l'idée de ne pas laisser mettre aux enchères parmi les « pièces de conviction » vendues périodiquement, l'instrument du délit pour lequel X... avait été condamné, et le département

des finances, propriétaire du faux diptyque, à titre d'objet confisqué, consentit à se dessaisir de la pièce fausse au profit du Musée royal d'antiquités, où l'on peut voir aujourd'hui l'œuvre d'Esser, non pas exposée comme objet véritable, mais dans une série spéciale formée de surmoulages, imitations, etc. (1).

Il n'est peut-être pas sans intérêt de faire remarquer qu'à l'époque même où se vidait devant la justice belge l'incident du faux diptyque de Liège, un autre diptyque d'ivoire, également faux et également reproduit d'après une ancienne gravure, était signalé par M. Passy à la Société des antiquaires de France (2) : M. de Longpérier appelait alors l'attention sur les faussaires qui, croyant les originaux perdus, imitaient d'anciennes gravures avec leurs défauts, et lançaient dans la circulation des *fac-simile* pour tromper les collectionneurs.

Le compte rendu qui précède est un indice tendant à faire croire que Liège pourrait bien avoir été un centre de fabrication de fausses antiquités, et spécialement d'ivoires, dont des diptyques.

H. Schuermans.

Liège, juin 1884.

---

(1) On voudra bien remarquer que l'auteur, en présentant la rectification des faits ci-dessus, est absolument désintéressé : il ne faisait pas, en 1864, partie de la Commission du musée royal d'antiquités.

(2) *Bulletin*, 1866, p. 45.

P. S. Dans sa dernière séance, la Commission du Musée royal d'antiquités, à qui j'avais donné connaissance de la partie finale de cet article, a cru qu'il était enfin temps de rectifier la « légende du diptyque de Liège » reproduite récemment encore, non plus dans des articles de journaux, mais dans un ouvrage imprimé d'environ 450 pages(1). Elle a pensé qu'il y avait lieu de rétablir les faits et elle m'a chargé, dans cette intention, de prendre connaissance du dossier. Il s'agissait notamment de mettre bien en lumière le point important que, dès le début, avant toute intervention de savants étrangers, la Commission avait manifesté le désir de détacher de leur armature les revers du *diptychon leodiense* pour y vérifier les inscriptions constatées par Wiltheim : à défaut de procès-verbaux que la Commission ne tenait pas alors, il y avait lieu surtout d'appuyer de preuves formelles les souvenirs très précis de ceux des membres de la Commission d'alors, qui sont encore en fonctions aujourd'hui.

Malheureusement le dossier ne contient de traces que de la correspondance avec les savants étrangers et ne constate pas les pourparlers qui avaient eu lieu directement avec le prévenu X....

Mais un témoin précieux est ce prévenu lui-même, qui, d'après la sténographie de l'audience, publiée par un journal de Liège, la *Meuse* (n° du 22 juin 1866), fit la déclaration que je vais reproduire textuellement.

Après avoir rapporté les négociations, le prévenu ajoutait :

« Considérant cet objet comme une relique, *je ne voulus*

(1) Cet ouvrage, à sa p. 32, aspire à être lu encore au XXe siècle : il est donc bon de prendre ses précautions contre la légende.

pas qu'on le tirât de son enveloppe afin d'y voir les inscriptions, parce que je craignais qu'on ne le brisât. Du reste, celui qui l'a fabriqué aurait pu, me semble-t-il, faire aussi les inscriptions qui doivent se trouver au dos du vrai diptyque. Ayant entendu formuler des soupçons sur l'authenticité du diptyque, j'écrivis à M. Juste, pour le prier de suspendre le mandat.

» M. Juste m'informa qu'un Anglais qui avait vu le diptyque lui avait dit qu'à Londres il y avait une partie en tous points semblable de ce diptyque. *Là dessus*,... je lui donnai une décharge par laquelle *je l'autorisais à faire sortir les plaques d'ivoire de leur cadre*, afin de s'assurer de l'authenticité des inscriptions. »

Il résulte de la série des circonstances de cette narration que l'autorisation fut accordée quand il n'y avait plus moyen de la refuser, mais qu'elle avait été demandée dès le début, tant la Commission considérait la vérification comme déterminante : or, la légende ici réfutée va jusqu'à la représenter comme s'y étant opposée....

En tout cas, le prévenu, par sa déclaration, contredit une énonciation du jugement du tribunal de Liège, qui semble critiquer l'abstention de toute vérification des revers.

— L'examen du dossier m'a, en outre, révélé une série de détails intéressants :

1° Le feuillet de Berlin laisse apparaître à son revers, contenant des inscriptions religieuses, des traces de lettres et même de mots que le jésuite de Tornaco n'y a pas aperçues; il en est de même d'un ou deux mots du feuillet de Londres. (Renvoyé, comme rentrant dans sa spécialité, au collègue, le chanoine Reusens, qui vérifiera si la photo-

graphie des deux revers ne permettrait pas de reconstituer les inscriptions tout entières. On sait que ce procédé a été employé efficacement pour de vieilles écritures sur parchemin : là où l'encre avait pâli, elle n'en avait pas moins rendu mate la surface jadis couverte de caractères, et cette surface reparaissait, distincte de la partie reluisante, à l'aide de la reproduction photographique.)

2° Le procès a révélé la présence à Liège de l'usine de contrefaçons indiquée ci-dessus. Le numéro de la *Meuse* cité ci-dessus donne un narré des circonstances qui ont précédé la poursuite . « C'est à la suite de ces faits et sur un bruit qui avait couru qu'on fabriquait à Liège, depuis assez longtemps déjà, de faux objets d'antiquité, qui étaient vendus ensuite comme authentiques et à des prix élevés, que l'autorité judiciaire fut saisie de l'affaire. »

Le premier témoin, M. Ulysse Capitaine, disait en effet : « Au commencement de l'année 1865, M. Simonis, à propos du procès relatif à la statue de Godefroid de Bouillon, m'avait dit qu'il y avait à Liège une fabrique d'objets d'antiquité et que la statuette représentant Godefroid de Bouillon qui avait été la cause du procès, sortait de cette fabrique. »

Or cette statuette, que M. Mouriau avait exposée à Malines (et qui est aujourd'hui dans la collection de M. Gielen, à Maeseyck), est en *ivoire*...

Cela tend à confirmer l'hypothèse ci-dessus rapportée (1).

(1) Une lettre du 7 novembre 1864, de M. de Longpérier, cité ci-dessus à propos d'un faux diptyque d'ivoire, fait voir que ce savant distingué est allé à Bruxelles vérifier le diptyque faux, sans doute pour étudier la relation des deux affaires.

3° Quant à Esser, sculpteur à Liège, il avait comparu comme témoin au procès X... ; il y avait déclaré : « Il y a deux ans, X... m'a remis ce diptyque qui était sale et couvert de poussière, comme s'il était resté longtemps dans un grenier. Il me l'a remis pour le laver sans me faire de recommandation ; je l'ai lavé avec de l'eau de savon et un pinceau et je suis prêt à le laver encore si on le désire. »

C'est du chef de cette déposition, reproduisant une allégation du prévenu X..., que Sylvie Lepaffe dénonça Esser comme faux témoin : la poursuite contre la dénonciatrice est du mois de février 1868.

4° M. le chevalier de Theux de Monjardin possède, comme étant de Natalis, non seulement le dessin de la gravure d'un des feuillets du diptyque d'Anastasius, mais aussi d'un des feuillets de celui d'Astyrius : si l'attribution faite à Natalis de ce dernier est fondée, il y a à corriger une des énonciations ci-dessus. Mais il n'en reste pas moins vrai que l'exécution de la gravure du diptyque d'Astyrius est inférieure et de beaucoup à celle de l'autre.

5° Le feuillet de Berlin du diptyque d'Anastasius appartenait, avant 1852, à la collection de M. le capitaine de Rosenberg, à Berlin ; il passa dans les mains de l'antiquaire Arnold, qui, en 1853, le céda aux musées royaux de Berlin (Renseignements de M. d'Olfers, directeur de ces musées). Le 27 janvier 1857, ce feuillet fut transféré de l'*Antiquarium* de Berlin à la Kunst-Kammer de la même ville. (Rens. de M. Franks);

6° Le premier feuillet de ce diptyque, celui qui est actuellement à Londres, doit avoir été acheté par M. Webb pour 12,000 francs des mains de M. Carraud, qui paraît avoir été

un simple intermédiaire agissant au nom de M. Eug. Piot, de Paris : mais ce dernier détail n'est articulé que comme ouï-dire et s'établit sur certaines coïncidences plutôt que sur des faits positifs.

7° La déposition de M. Schaepkens est encore plus précise d'après la sténographie de la *Meuse* que d'après le procès-verbal d'audience : « Lors de l'exposition de Malines, M. Wée (Weale) m'a dit qu'il avait vu ce diptyque chez M. de Crassier, *dans un petit grenier au-dessus d'un cabinet.* Il m'a tenu ce propos en présence de plusieurs personnes. »

8° Enfin, un détail du dossier donne lieu d'espérer qu'on pourrait bien retrouver le premier feuillet du diptyque d'Astyrius.

« Un archéologue distingué a dit avoir vu dans le trésor de la cathédrale d'Aoste (en Piémont), un diptyque consulaire ayant environ un tiers de moins que le diptyque d'Anastasius, et n'ayant pas de sujet au-dessous : il ne s'y trouve que le portrait. »

Cette description concorde parfaitement avec celle du diptyque d'Astyrius, et le détail est d'autant plus intéressant que les dimensions et les dispositions de ce diptyque sont tout à fait exceptionnelles.

Dès que la publication du présent article avec ses planches sera achevée, un exemplaire sera envoyée à Aoste pour vérifier cette indication, qui semble importante.

H. S.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 10, 17, 24 et 31 mai; des 7, 14, 21 et 28 juin 1884.

ACTES OFFICIELS.

Par arrêté royal du 14 mai 1884, M. Louis Van Biesbroeck, statuaire, professeur à l'Académie royale des Beaux-Arts de Gand et à l'Ecole industrielle de la même ville, est nommé membre correspondant de la Commission royale des monuments pour la Flandre orientale, en remplacement de M. Ch. Onghena, démissionnaire. Membre correspondant.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° La proposition de M. Primen, restaurateur de tableaux, pour le rentoilage, aux frais de l'Etat, du tableau de Van Brée, représentant Godefroid de Bouillon déposant son épée sur le tombeau du Christ. Ce tableau est placé dans l'église de Bourg-Léopold (Limbourg); Église de Bourg-Léopold. Tableau.

Hôtel de ville de Louvain.

2° Les nouveaux encadrements projetés pour les peintures de la salle gothique de l'hôtel de ville de Louvain (Brabant); auteur, M. Van Ysendyck. Tout en donnant cette approbation, le Collège persiste à penser que le principe admis pour la décoration générale de la salle n'est pas celui qui convenait;

Église de Mévergnies.

3° Le projet relatif à la décoration du chœur de l'église de Mévergnies (Hainaut).

Palais de la Nation Statue.

— Des délégués ont examiné, dans les ateliers de M. Fraikin, la maquette de la statue de Léopold Ier, destinée au Palais de la Nation. Ils ont été d'avis qu'il y a lieu d'approuver ce travail.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé :

Ancienne Halle aux draps de Tournai.

1° L'octroi d'un nouvel acompte de 20,000 francs sur le subside total de 120,000 francs accordé par l'Etat pour les travaux effectués présentement pour la restauration de l'ancienne Halle aux draps de Tournai (Hainaut);

Parc Léopold, à Bruxelles.

2° Le projet dressé par le service des bâtiments civils pour l'appropriation en musée d'histoire naturelle des locaux du Parc Léopold, à Bruxelles;

Hospice de Middelkerke.

3° Le projet relatif à la construction d'une habitation de directeur à l'hospice des enfants rachitiques à Middelkerke (Flandre occidentale); architecte, M. Beyaert;

Hôtel de ville à Mariembourg.

4° Le projet dressé par M. l'architecte Baclène pour l'appropriation en hôtel de ville de l'ancien bâtiment dit l'*Arsenal*, à Mariembourg (Namur);

École normale à Jodoigne.

5° Les plans de l'école normale à ériger à Jodoigne (Brabant); architecte, M. Blandot;

6° La proposition du Comité provincial des correspondants d'Anvers tendante à faire lever le plan et exécuter le dessin architectural du *Steen* et du *Bourg* d'Anvers, actuellement dégagés par suite des travaux qu'a nécessité l'établissement des quais de l'Escaut. Quais de l'Escaut, à Anvers.

— Des délégués se sont rendus, le 15 mai 1884, à Ypres (Flandre occidentale), pour procéder à l'examen des travaux de restauration et d'ameublement exécutés dans le bâtiment des Halles de cette ville. Halles d'Ypres.

Ces travaux comprennent : à l'étage, dans la grande salle : le placement de bancs en chêne du côté des peintures murales de M. Pauwels ; au rez-de-chaussée : le déblaiement et la restauration de la partie sud et ouest, où l'on a établi un marché couvert, et qui pourra servir également de lieu de réunion dans des cas donnés : fêtes, réjouissances publiques, etc.

Les délégués ont été d'avis qu'on ne saurait approuver l'exécution des bancs placés dans la salle de l'étage et dont les assemblages sont mal combinés. Chaque dossier est composé de panneaux formés chacun de dix planchettes et encadrés dans une moulure terminale. Les dix planchettes d'un panneau sont collées l'une à l'autre et chaque panneau est indépendant. Il résultera inévitablement de ce mode d'exécution un retrait entre les panneaux. Ce retrait ne pouvant, par suite de la jonction des planchettes, se répartir imperceptiblement entre chacune d'elles, deviendra la somme de tous les retraits partiels avortés et pourra atteindre la dimension de 1, 2 centimètres d'ouverture, peut-être davantage. Pour obvier à cet inconvénient, il sera nécessaire de rendre les planchettes indépendantes l'une

de l'autre et de les assembler, en les assujétissant au moyen de tenons placés un en haut et un en bas de chacune d'elles.

On a constaté, en outre, qu'il conviendrait de placer un banc supplémentaire au-dessous de la dernière composition de M. Pauwels. Ce banc, qui ne pourrait occuper toute la largeur de la travée, par suite de la porte et de l'escalier qui s'y trouvent, serait placé entre cet escalier et cette porte, de manière à laisser un espace égal libre de part et d'autre, et soutiendrait avantageusement la grande composition précitée.

La bande continue ménagée au bas des peintures pour recevoir une traduction française des inscriptions flamandes qui se déroulent au-dessus des compositions, a été peinte à tort dans un ton différent et avec des inscriptions de caractères plus petits, resserrés entre des ornements inutiles. On obtiendra, à la fois, plus d'effet et de caractère en renonçant à toute ornementation parasite et en adoptant, pour le bas comme pour le haut, des inscriptions sur fond rougeâtre uni, disposées sur plusieurs lignes.

Les délégués ont ensuite visité le rez-de-chaussée des Halles et ils ont émis l'avis que la restauration en avait été exécutée d'une façon très satisfaisante. La mise à nu de l'appareil de la construction produit partout l'effet le plus heureux. Il est à regretter que les étagères destinées à recevoir les objets de consommation aient été ornées de découpures en bois d'une coquetterie inopportune et qui jure avec la simplicité du lieu. Des formes robustes et sans ornements, comme celles qui distinguent toute la charpente des Halles, eussent mieux convenu.

Dans le même ordre d'idées, on doit critiquer la boiserie

du bas des fenêtres qui a paru mince et les châssis de plomb des verrières, dont l'épaisseur est insuffisante.

Ces réserves faites, les délégués ont émis l'avis qu'il y a lieu de recevoir les travaux et de donner à la demande de l'administration communale la suite qu'elle comporte quant à la liquidation du solde du subside accordé par l'Etat.

M. le bourgmestre s'est entretenu avec les délégués au sujet du genre de décoration qui pourrait convenir à la suite des galeries de l'étage des Halles. On a d'abord désapprouvé l'idée de boucher les fenêtres donnant sur la cour, pour ne conserver que celles qui ouvrent sur la place ; toutes les baies devront rester libres. Mais la lumière provenant de deux côtés à la fois, on ne pourra exécuter ici, comme dans la galerie contiguë des tableaux, que ce double éclairage ferait miroiter.

Des motifs de sculpture, disposés entre les fenêtres et en d'autres endroits de la galerie, ont permis de constater qu'une décoration sculpturale, dont il avait été aussi question, devrait être également rejetée; elle n'aurait à cette place ni accent, ni effet.

Les délégués préféreraient une décoration qui prendrait pour type le pavement de la cathédrale de Sienne. Elle consisterait, comme à Sienne, en silhouettes découpées et remplies par un ton uni que fourniraient soit des plaques de marbre, soit des ciments colorés. Le travail serait complété par des contours très écrits et les hachures usitées dans les *sgraffiti*. On pourrait encore trouver moyen de varier cette ornementation par des nielles et des incrustations de cuivre, etc., telles que celles des pierres tombales du moyen âge et de la Renaissance.

Des compositions de ce genre, bien conçues et exécutées avec goût par des artistes compétents, seraient certainement d'un grand effet décoratif et auraient au moins le mérite de sortir de la banalité.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Ont été approuvés :

Presbytère d'Eynthout.

1° Les travaux d'entretien à exécuter au presbytère d'Eynthout (Anvers) ;

Presbytère de St-Willebrord, à Anvers.

2° Le projet relatif à la construction d'un presbytère pour la paroisse de Saint-Willebrord, à Anvers.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a émis des avis favorables sur :

Église de Boissous Ransart.

1° Les plans relatifs à l'achèvement de l'église de Boissous-Ransart (Hainaut); architecte, M. Tirou ;

Église Sainte-Marie, à Schaerbeek.

2° La proposition de reprendre les travaux de construction, depuis longtemps suspendus, à l'église de Sainte-Marie, à Schaerbeek lez Bruxelles, et de les conduire jusqu'à leur entier achèvement ;

Église de Mont St Amand.

3° Les modifications apportées dans le cours de l'exécution aux travaux de construction de l'église de Mont-Saint-Amand (Flandre orientale) ; architecte, M. Hoste ;

Église de Cras-Avernas.

4° Le projet relatif à la construction d'un jubé dans l'église de Cras-Avernas (Liège) ;

Église de La Hestre.

5° Les dessins relatifs au projet d'ameublement de l'église de La Hestre (Hainaut) ; auteur, M. Bonnet ;

6° La demande d'autorisation soumise par le conseil de fabrique de l'église de Roffesart-sous-Limelette (Brabant) et relative au placement d'un buffet d'orgue et d'une cloche, dons d'un particulier ; Église de Roffesart sous Limelette

7° Les plans de deux autels latéraux destinés à l'église de Notre-Dame de Pamele, à Audenaerde (Flandre orientale) ; architecte, M. Van Assche ; Église de N.-D. de Pamele, à Audenaerde.

8° Le projet relatif à la construction d'un beffroi à l'église de Desnié, commune de la Reid (Liège) ; architecte, M. Hansen. Église de Desnié

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Le devis estimatif des travaux à effectuer à la tour de l'église d'Eynthout (Anvers) ; architecte, M. Taeymans ; Église d'Eynthout. Tour.

2° Le nouveau devis estimatif des réparations à exécuter à l'église d'Hérinnes (Brabant), remplaçant l'évaluation précédemment adoptée ; Église d'Hérinnes.

3° Le projet modifié pour la restauration complète de l'église de Fumal (Liège) ; architecte, M. Jamar ; Église de Fumal.

4° Le projet dressé par M. l'architecte De Curte pour la restauration de la quatrième tourelle du transept de l'église de Saint-Bavon, à Gand, et l'exécution des flèches d'amortissement des quatre tourelles dudit transept ; Église de Saint-Bavon, à Gand.

5° Le devis estimatif des réparations projetées à une partie des toitures de l'église de Saint-Pierre, à Turnhout (Anvers) ; architecte M. Taeymans ; Église Saint-Pierre, à Turnhout.

6° Le devis estimatif des réparations projetées aux toitures de l'église des SS.-Pierre-et-Paul, à Malines, architecte, M. Meyns ; Église des Saints-Pierre-et-Paul, à Malines

Église de Meerendré.

7° Le plan des travaux supplémentaires, exécutés sous la direction de M. Van Assche, pour compléter la restauration de l'église de Meerendré (Flandre orientale);

Chapelle de Marguerite-la-Fiere.

8° Le nouveau projet dressé par M. l'architecte Frische pour la restauration de la chapelle de Marguerite-la-Fière, édicule adossé au chevet de l'église de Saint-Pierre, à Louvain;

Église de Saint-Quentin, à Hasselt.

9° Le compte des travaux de restauration exécutés en 1883 à l'église de Saint-Quentin, à Hasselt, ainsi que la proposition de continuer, par voie de régie, les ouvrages restant à faire pour compléter la restauration de l'édifice.

Église de Saint-Hubert.

— La Commission émet également un avis favorable sur la demande du conseil de fabrique de l'église abbatiale de Saint-Hubert (Luxembourg), tendante à obtenir l'autorisation de poursuivre les travaux de restauration de cet édifice et d'en confier la direction à M. Helleputte, professeur d'architecture à l'Université de Louvain. Il y aura lieu, toutefois, ainsi que le recommande le conseil communal de Saint-Hubert, de dresser au préalable un devis complet des travaux qui doivent assurer la restauration du monument.

Église de Saint-Martin, à Ypres.

— Des délégués se sont rendus à Ypres, le 15 mai 1884, pour y inspecter la façade sud de l'église de Saint-Martin, dont l'état de détérioration était signalé par le bureau des marguilliers et par un rapport à l'appui de M. Heyninex, architecte communal. Les dégradations sont fort apparentes et ne font que s'aggraver de jour en jour; des clochetons entiers ont dû être enlevés d'office pour éviter des accidents; les crochets des pinacles sont en maints endroits détériorés ou détruits, et des pinacles mêmes menacent ruine. Il sera donc nécessaire de prendre des mesures immédiates en vue

d'une restauration. A cet effet, on devra enlever les parties ruinées ou menacées et les rétablir dans l'état ancien, en remplaçant dans la construction la pierre de France dont on s'était servi pour le travail précédent par de la pierre dure du pays.

Église de Vieusart.

— Des délégués ont inspecté, le 3 juin 1884, l'église et le presbytère du hameau de Vieusart, commune de Corroy-le-Grand (Brabant), afin d'en vérifier l'état de construction.

Ils ont constaté que le mortier employé dans toute la construction est de fort mauvaise qualité et qu'il se désagrège de lui-même aux endroits exposés aux vents d'ouest et à la pluie. Le sable qui entre dans sa composition est du sable doux, qui a été pris sur place lorsqu'on a creusé les fondations, tandis qu'on aurait pu se procurer du sable rude de Mont-Saint-Guibert, dont l'excellence est reconnue. Il résulte de ce procédé que la cohésion des briques n'est nullement assurée.

A la toiture de l'église, les ardoises affectent la forme hexagonale et sont placées de manière à présenter un pureau de 15 1/2 centimètres. Mesurant ainsi par leurs bords une étendue plus considérable que ne le feraient des ardoises de forme rectangulaire, il est évident qu'elles doivent donner un accès plus facile à la pluie et à la neige. L'humidité, gagnant ainsi les combles, arrive à saturer le plafonnage des voûtes. C'est peut-être à cette cause qu'il y a lieu d'attribuer la chute d'une des rosaces du plafond de la nef principale : l'ornement s'est détaché et s'est écrasé sur le pavement de l'église. Celle-ci étant alors heureusement déserte, il n'y a pas eu d'accident à déplorer. Il est vrai qu'un autre motif à cette détérioration serait aussi plausible : si, comme tout

porte à le croire, les rosaces ont été fixées au moyen de plâtre sur un enduit qui n'a pas une consistance suffisante, il est à craindre que le fait ne se renouvelle avec des conséquences peut-être plus sérieuses.

Une lézarde d'une insignifiance relative existe à la façade de la tour de l'église; elle n'est probablement due qu'aux infiltrations qui se produisent par les joints des pierres de bordure de l'oculus, auxquelles il n'a pas été donné d'inclinaison permettant aux eaux pluviales de s'écouler instantanément

La façade du presbytère, située à l'ouest, est exposée par suite de cette orientation, aux vents et aux pluies. L'humidité y est en quelque sorte permanente et ses traces se manifestent on ne peut plus visiblement à l'intérieur des pièces d'habitation situées de ce côté.

Le sol du jardin du presbytère est en déclivité et toutes les pentes sont ramenées contre les murs du bas, ce qui occasionne, lors des grandes pluies, une poussée des terres et par suite une tendance à se disjoindre pour les matériaux composant les murs; de là les crevasses et lézardes qui se sont produites uniquement vers cette partie basse de la clôture.

Pour parer aux diverses dégradations et défectuosités signalées, il conviendra de prendre les mesures suivantes :

Pour les constructions :

Après avoir préalablement nettoyé les joints le plus profondément possible, on procédera à un rejointoiement pour lequel on se servira de mortier composé par moitié de chaux hydraulique de Tournai, n° 3, et de sable rude de Mont-Saint-Guibert, gâché avec le plus grand soin. Ce rejointoie-

ment devra s'étendre à toutes les surfaces bâties, tant de l'église que du presbytère et des murs de clôture. Ce n'est qu'après cette opération que l'on pourra ardoiser la façade ouest du presbytère pour la protéger contre l'humidité. Dans son état actuel, les clous destinés à fixer les ardoises ne tiendraient pas au mur.

Il y aura lieu, ainsi que le propose l'architecte, de couvrir l'entrée de la cave du presbytère pour empêcher l'entrée des eaux.

La lézarde de la façade de l'église sera bouchée et les joints de l'oculus fermés au moyen d'un mortier spécial ; le bas de l'oculus devra être taillé en pente débouchant sur un larmier qui rejette l'eau en saillie sur la façade.

Le pureau des ardoises de la toiture devra être réduit et les rosaces de l'intrados de la voûte de la nef principale seront consolidées d'urgence.

Quant aux moyens qu'il faudra employer pour préserver les murs de clôture du jardin des lézardes et des déchirements, il y aura lieu d'établir, à 1m50 ou 2 mètres des murs, des contre-pentes, afin d'en écarter les eaux pluviales.

M. l'architecte Coulon a soumis, le 26 avril 1884, un devis estimatif des réparations projetées à l'église et au presbytère de Vieusart, au montant de 620 francs, faisant suite à un autre devis, à la date du 28 août 1883, pour ardoiser la façade du presbytère. Ce devis, pour les postes qu'il signale, a paru pouvoir être approuvé. On a toutefois fait remarquer que, par suite des mesures indiquées pour parer à la poussée des terres contre les murs de clôture, un ancrage serait superflu à l'angle S.-E. du jardin de la cure. Le devis a paru, en outre, insuffisant quant aux surfaces à rejointoyer.

La porte principale de l'église a déjà été réparée; ce poste devra donc être supprimé.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

DE L'INFLUENCE DE L'ART FLAMAND

SUR LES ORIGINES DE L'ART ESPAGNOL (1)

I

Il est assez difficile d'étudier, non seulement au musée du Prado, à Madrid, mais dans la Péninsule tout entière, les origines exactes de l'art espagnol. Avant le XVIe siècle, l'art espagnol hésite et tâtonne; c'est la barbarie; on en est réduit, si on veut le suivre, à des documents insuffisants, à des conjectures, ou à des témoignages incomplets de contemporains. Sa marche et ses développements, surtout pour la peinture, sont laborieux; il lui faut l'aide de l'étranger pour trouver sa voie, et nous verrons que, même à l'époque de sa plus grande originalité, il n'a jamais su ou n'a jamais voulu se passer absolument de cette aide, qui lui fut si précieuse.

Et pourtant jamais pays ne fut, aussi bien que l'Espagne, dans une situation de nature à faire éclore spontanément l'art chez lui, dans ses propres entrailles, s'il était vrai que l'art pût naître par génération spontanée. Séparée par un océan profond du monde où rayonnait toute lumière, de cette Italie fortunée, dernier foyer des splendeurs païennes, elle semblait condamnée à devoir vivre de ses seules forces,

(1) Fragment inédit d'un ouvrage, qui paraîtra prochainement, sur l'*Art espagnol*.

à puiser dans son sang la vigueur et la santé. Et qu'elle eût été douce et glorieuse, cette condamnation, si les forces de l'Espagne, abandonnée ainsi à elle-même, eussent été suffisantes, si son sang eût été assez riche pour n'avoir pas besoin d'artificiels expédients!... Mais le courage et la santé lui ont manqué dans cette tâche. Jamais l'antiquité ne lui avait apporté les grâces de son sourire et la cadence harmonieuse de sa blanche beauté. La Grèce ne l'avait jugée digne que du rôle prosaïque de marchande, réservant à d'autres, telles que la Sicile, la poésie de son art sans rival. Les colonies établies sur les côtes ibériques bornaient aux seules choses du commerce leurs relations avec elle. Là, aucun marbre ne s'anima sous un ciseau d'artiste; aucun temple ne surgit, superbe et divin, dans la majesté de ses mystères. Les mâts des navires, les cris des matelots, les chansons des soldats, furent tout ce que l'Espagne put voir, tout ce qu'elle put entendre de ces contrées rêvées, dont elle ne devina jamais l'immortelle séduction. Elle grandit dans la rudesse de ses instincts, dans la matérialité de son existence de trafics et de batailles. Les jouissances rares de la civilisation, le rhythme caressant des belles formes, tout ce que ressentent d'admirations émues les esprits domptés et raffinés, elle les ignora, livrée tout entière aux appétits furieux de ses conquérants, Romains, Carthaginois, Goths, — jusqu'à ce qu'une autre civilisation, radieuse aussi, mais bien différente par le caractère, les goûts et le tempérament, vint lui mettre aux poings une lourde chaîne d'or.

Au contact de cette civilisation nouvelle, l'Espagne resta barbare, et elle resta chrétienne. Les Arabes vainqueurs étaient hérétiques; un mur infranchissable s'éleva entre

eux et les vaincus. Mais bien d'autres choses encore que les croyances religieuses les séparaient. Ce n'est point aux sources de l'art musulman, qui bannit toute représentation de la figure humaine, toute image quelconque d'un être vivant, que l'Espagne pouvait puiser l'inspiration. Les élégances inanimées de l'architecture arabe restèrent donc, en dehors de leurs éléments purement architectoniques, lettre morte pour elle. Peut-être, cependant, la magie de ces colorations chatoyantes, la somptuosité de ces tons fins chantant dans la lumière, furent-elles la véritable cause qui fit plus tard les peintres espagnols coloristes, comme le furent les peintres vénitiens, soumis, eux aussi, aux influences orientales Par contre, cette autre branche de l'art, la sculpture, dont le règne précède toujours celui de la peinture, n'eut point en Espagne l'efflorescence magnifique qu'elle avait eue sur le sol béni de l'Italie, sœur de l'Espagne par la nature et par le climat. Cette terre d'exil, trop bien cachée dans ses rochers, n'avait pas eu la lente initiation de la forme antique, qui s'était sans cesse dérobée à ses yeux, et, lorsqu'elle la connut, ignorante qu'elle avait été jusqu'alors de ses secrets, en vain aurait-elle tenté de l'interpréter et de la rajeunir ; quand elle s'y hasardait, même avec les plus grands, Alonso Berruguete, Gaspard Becerra et d'autres, l'interprétation, si adroite qu'elle fût, n'était la plupart du temps que de seconde main ; le cachet de l'individualité ne la marquait point.

Elle eut pourtant des sculpteurs renommés à l'époque de la Renaissance, ceux-là mêmes que nous venons de nommer, Becerra (1520-1570) et Alonso Berruguete (1486-1561), en tête. Mais plus encore que les artistes étrangers qui travaillèrent en Espagne et dont les plus illustres étaient Jean de

Bourgogne et Philippe de Bourgogne, ils ne faisaient que suivre des traditions italiennes et n'y ajoutaient rien qui trahît le caractère spécial de leur nationalité. L'ouvrage le plus considérable de Berruguete sont les stalles du *Coro* de la cathédrale de Tolède; la moitié a été sculptée par lui, l'autre moitié par Philippe de Bourgogne. Le Berruguete apparaît là très nettement comme un disciple, plus servile qu'il ne faudrait, de son maître Michel-Ange; il s'épuise dans une continuelle recherche de poses contorsionnées et violentes; il a la science, et plusieurs de ses figurines sont d'une remarquable allure; c'est très fort et parfois très puissant; malheureusement, ce n'est pas original. La partie de la *Silleria* sculptée par Philippe de Bourgogne est plus personnelle, avec plus de simplicité, dans l'esprit de la belle Renaissance. Presque toutes les figurines, celles qui sont taillées dans le bois et celles qui sont taillées, au-dessus, dans la pierre, ont une grâce charmante. La grâce est le signe distinctif du talent de Philippe de Bourgogne, et cette grâce n'a rien d'affecté; elle reste pure, classique, dirais-je, jusqu'en ses élégances les plus raffinées.

Les musées n'ont presque rien des sculpteurs espagnols; à peine quelques rares héritages d'églises ou de couvents sont-ils venus y échouer. L'un des mieux partagés, le musée de Valladolid, possède quelques statuettes de Berruguete, de Hernandez, d'Alonso Cano, le peintre, et de son maître Martinez Montanez, dont on voit aussi à Séville un *Christ* et un *saint Dominique* tout à fait bizarres et intéressants. Presque seuls, les chapelles des cathédrales et les trésors des sacristies ont conservé les œuvres sorties des mains des sculpteurs espagnols, mêlées aux œuvres sorties de mains étrangères.

L'habileté ou la naïveté des artistes s'appliquaient plus volontiers à construire pour les autels d'église des retables dont ils étaient à la fois les architectes, les peintres et les sculpteurs, à tailler des figures de saints et de saintes dans la pierre des cathédrales gothiques, qu'à se livrer à des fantaisies et des études profanes. Toutes ces œuvres éparses ne sont pas également admirables, et plus d'une jouit d'une réputation au moins surfaite : les deux tombeaux élevés dans la *Capilla réal* de la cathédrale de Grenade et contenant la dépouille d'Isabelle de Castille et Ferdinand d'Aragon, de Philippe-le-Beau et de Jeanne la Folle, ont été énormément vantés; mais s'ils sont remarquables, c'est assurément moins par leur valeur artistique réelle que par le mauvais goût de leur luxe excessif; la statuaire élevée au rang de pâtisserie décorative n'a jamais été considérée comme de la grande statuaire.

En revanche, je ne connais rien d'aussi saisissant que la statue tombale de don Inigo Lopez, dans la chapelle de Saint-Ildephense, à Tolède; le sentiment de la paix dans la mort n'a jamais été exprimée dans une forme plus pure, avec plus d'élévation, d'émotion et d'éloquente simplicité. De qui est ce chef-d'œuvre? Je l'ignore. Faut-il en rapporter l'honneur à l'Espagne? Qui sait? Quand l'histoire des monuments ne nous fournit pas de renseignements précis, il est bon d'apporter quelque circonspection dans l'attribution que l'on serait tenté de faire exclusivement à des artistes indigènes de tous les détails qui la composent.

Avant même, en effet, que, pour la peinture, l'Espagne songeât à appeler à elle les secours de l'étranger et allât chez lui en chercher, déjà elle les appelait pour ses travaux

de sculpture et surtout pour ses travaux d'architecture. Les architectes flamands, qui étaient en même temps des sculpteurs, jouèrent un rôle considérable en Espagne, particulièrement à Tolède. Le Bruxellois Annequin de Egas, ou plus exactement Hantje Van der Eycken, fut pendant quarante ans, de 1459 à 1494, directeur des travaux de la cathédrale de cette ville, et il y exécuta tout entière la magnifique porte des *Lions*, dans la façade du Sud. Son fils, Enrique ou Henri de Egas, prit à son tour, après la mort de Annequin, la direction des travaux, de 1495 à 1534, et fit le tombeau du cardinal de Mendoza. D'autres encore : François de Arenas (Van de Sande), Nicolas de Vergara, ses fils Juan et Nicolas, Pierre Guas ou Was, et Juan Guas, l'auteur de l'église et du merveilleux cloître de Saint-Jean des Rois, tous Flamands (1). Plus d'une fois même,

---

(1) M. Alphonse WAUTERS, dans une intéressante étude intitulée : *A propos de l'Exposition nationale d'architecture* (Bruxelles, 1883), donne les renseignements suivants sur Juan Guas : « Ce fut à lui que la reine Isabelle de Castille et son mari, le roi Ferdinand d'Aragon, s'adressèrent, en 1477, pour avoir le plan du temple qu'ils avaient l'intention d'élever en l'honneur de saint Jean, comme souvenir de leur victoire de Toro sur les Portugais. Lorsque l'architecte présenta ses dessins à Isabelle, elle n'en fut pas satisfaite et, ajouta-t-on, elle adressa à l'artiste cette observation désobligeante : « La belle merveille que vous » m'avez faite là ! ». C'est alors que Guas, outré de dépit, aurait conçu l'idée magnifique qu'il mit à exécution dans le temple dédié à Saint-Jean des Rois (*San Juan de Los Reies*). Isabelle en pressa l'achèvement avec ardeur et, si l'on en croit une allégation évidemment exagérée, y fit travailler jusqu'à 1,226 maîtres tailleurs de pierre. »

Ce chiffre est, en effet, inexact. Il faut lire : 122, au lieu de 1,226.

Une inscription qui se lit dans une des chapelles de l'église Saint-Juste, rappelle en termes précis l'œuvre de Juan Guas, en mémoire de qui cette chapelle fut élevée : « Cette chapelle fut faite par l'ordre d'honoré sieur Jean Guas, maître » principal de la première église de Tolède et maître mineur (ou en second) » des œuvres du roi don Ferdinand et de la reine dona Isabelle, lequel fit San

Charles-Quint eut à supporter les reproches qu'on lui faisait d'employer avec trop de complaisance ces étrangers, dont les services étaient de nature à porter ombrage aux artistes du pays.

Les sculpteurs proprement dits étaient arrivés, bientôt après, aussi nombreux : Philippe de Bourgogne, dont nous avons parlé plus haut, de son vrai nom Philippe Vigarni, venu de Bourgogne, selon les uns, mais né en Flandre, selon les autres, — le Flamand De Jonghe, qui collabora avec l'Espagnol Gregorio Hernandez au calvaire de Valladolid, — Pompeio Leoni, fils du Milanais Leone Leoni, et Juani de Juni, tous deux Italiens, et jusqu'au célèbre Torrignano, célèbre surtout par le formidable coup de poing qu'il appliqua, au début de sa carrière, sur le nez de son trop heureux rival Michel-Ange. On sait comment ce Torrignano, arrivé en Espagne, après de longues pérégrinations, y mourut misérablement en prison, victime de l'Inquisition, pour avoir brisé de colère une statue de la Madone qu'un duc d'Arcos, par raillerie, s'était amusé à lui payer en maravédis. Crime énorme ! C'était plus mal finir encore que mal commencer. Le bris du nez de Michel-Ange avait amené son exil, mais un exil fécond en œuvres de haute valeur, non indignes de celui qu'il avait, par dépit, si fort maltraité ; le bris de sa *Madone* était plus grave, paraît-il ; on le lui fit

---

» Juan de Los Reyes, et cette chapelle fit construire Marine Juarès, sa femme. »

» La chapelle, dite autrefois de la Purification et depuis de la Trinité, avait, ajoute M. Wauters, un bénéfice qui était à la collation de la famille de la fondatrice. Sa petite-fille Anne, fille de François Guas, légua cette collation à un habitant de Madrid, dont le nom trahit l'origine flamande, don Francisco de Rosas Van Onchem. En mourant, en 1597, cette dame fonda trois messes par semaine, que disait le titulaire du bénéfice de Jésus à la Colonne. »

bien voir. Il est bon d'ajouter que le chagrin de perdre le travail d'un artiste aussi distingué ne fut pas la raison déterminante des rigueurs de la sainte Inquisition, mais bien plutôt l'émotion qu'avait causée l'impiété de cet acte, jugé sacrilège envers la personne de Notre-Dame la Sainte-Vierge Marie

Tandis que les artistes étrangers, sculpteurs, architectes et bientôt après peintres aussi, comme nous le constaterons plus loin, étaient, avant et après la Renaissance, en haute faveur en Espagne, où ils donnaient à la fois la leçon et l'exemple, les artistes espagnols s'en allaient de leur côté à l'étranger exécuter des travaux importants. Le fait est qu'ils ont laissé dans l'art des nations qu'ils visitèrent des traces souvent considérables. Je parle exclusivement ici des architectes et des sculpteurs. L'organisation spéciale, franc-maçonnique, des arts et métiers au moyen âge supprimait les frontières et transportait partout où il y avait une aune de pierre et de granit à élever ceux qu'unissait la fraternité du travail. Ainsi s'explique tout naturellement cette espèce d'échange mutuel de bons services, ces influences réciproques qui sont frappantes çà et là, dans l'architecture de l'Espagne et des Pays-Bas. C'est par l'Espagne, et non par l'Italie comme on le croit généralement, que la Renaissance pénétra directement, à la fin du xve siècle, dans les Pays-Bas, où elle s'implanta avant de s'implanter en France et en Allemagne. Et ce qui le prouve, ce ne sont pas seulement les dates, mais c'est aussi le style des premières constructions de cette époque, élevées dans ces provinces soumises au sceptre de Charles-Quint et de Philippe II.

En s'emparant, comme venait de le faire l'Italie, des traditions greco-romaines, l'Espagne avait su tout d'abord,

dans son architecture, ne pas s'en inspirer servilement. Elle les avait combinées avec la fantaisie et la richesse des traditions arabes, dont elle avait sous les yeux, dans les mosquées transformées en temples chrétiens, de si splendides spécimens; et les traditions arabes lui avaient servi déjà, au xve siècle, à créer un style en quelque sorte original, par le mélange des éléments mauresques et des éléments gothiques, le style *Mudejar*. Ce style *Mudejar* se rencontre à chaque pas, dans les basiliques espagnoles; la *Sala capitulare* de la cathédrale de Tolède, avec son portail et son plafond polychromes, dorés, roussis par le temps et d'une finesse de broderie éblouissante, en est peut-être le plus précieux chef-d'œuvre. Plusieurs églises de Tolède ont, en guise de tours, de vrais minarets, copiés littéralement sur les minarets arabes. Quand vint ensuite la Renaissance, ces grâces exquises s'allièrent aux sévérités des principes nouveaux, et de cette alliance naquit le style *Plateresque*, répandu d'un bout à l'autre de l'Espagne. Eh bien, en plein Pays-Bas, nous retrouvons, vivants et triomphants, ces deux styles; le style *Mudejar*, dans la colonnade de la cour intérieure du palais épiscopal de Liège, dans la chapelle du Saint-Sang, à Bruges, dans l'ancienne Bourse d'Anvers, — le style *Plateresque*, avec ses hardiesses et ses caprices excessifs, dans la plupart des bâtiments construits pendant le xvie siècle, dans plus d'une partie de l'admirable *Cheminée du Franc de Bruges*, dans le mausolée du cardinal de Croy, élevé en 1524, à Heverlé, près de Louvain (dans l'église des Capucins) et auquel, avant M. Schoy (1), qui en a démontré le caractère exact, on avait

(1) Voir sa substantielle et savante *Histoire de l'influence italienne sur l'architecture dans les Pays-Bas.*

toujours attribué une origine italienne. Ces deux styles règnent presque souverainement dans les Pays-Bas jusqu'aux premières années du XVIIe siècle, au moment où l'architecture flamande, par l'action puissamment fatale des jésuites, s'inspire exclusivement des traditions romaines abâtardies.

Il est juste cependant d'ajouter à ces considérations un léger correctif. Certes, l'influence de l'Espagne fut grande dans les provinces qui lui étaient soumises, l'architecture de cette époque, connue aujourd'hui même sous l'appellation d'architecture hispano-flamande, se ressent des exemples que les artistes flamands étaient allés chercher en Espagne et que les artistes espagnols étaient venus apporter dans les Flandres; on ne saurait expliquer autrement maint détail incompatible avec les nécessités de nos climats humides : par exemple, les sombres *patios* entourés de colonnades, que l'on voit encore dans plusieurs maisons de la Grand'-Place de Bruxelles, et les toitures plates de certaines constructions semblables. Mais cette architecture hispano-flamande ne fut pas non plus une imitation littérale, une copie maladroite, dénuée de tout sentiment original. Elle eut une physionomie à elle, bien distincte, robuste, mouvementée, lourde même, d'accord avec l'esprit de la nation; les pignons aigus des toits, la profusion de festons, de gargouilles, de bustes, de figurines accrochés de tous côtés aux façades, l'ingéniosité naïve de l'ornementation des édifices aux silhouettes tourmentées et compliquées, tout cela lui appartient, avec ses qualités et ses défauts, à elle seule. Et elle se gardait bien de prendre à ses initiateurs du Midi sans rien leur donner en retour. N'est-ce pas elle qui leur dictait

ces innombrables miradors, mystérieux observatoires de la curiosité et de l'amour, que l'on voit suspendus, dans les villes de Castille et d'Andalousie, le long des habitations, à toutes les fenêtres, à tous les étages? Et d'où l'idée en aurait-elle pu venir, si ce n'est de ces balcons saillants en verre et en bois des vieilles demeures flamandes, de ces brétèches audacieuses si en honneur dans les cités du Nord, depuis le XIVe siècle, et qui, tout en rompant la monotonie des façades, mettaient en quelque sorte la vie dolente des intérieurs en communication directe avec la vie animée du dehors, en lui demandant un peu de sa joie et de sa lumière?

II

Nous venons de voir à quels éléments la sculpture et l'architecture espagnoles ont eu recours pour se développer, et quel parti elles en ont tiré. La peinture, venue au monde plus tard qu'elles, a suivi à peu près la même marche et les mêmes développements. Inhabile à se former d'elle-même, comme l'avaient fait l'école italienne et l'école flamande, c'est au dehors qu'elle va demander la nourriture qui doit la faire vivre. Jusque-là elle végète dans les ténèbres; son enfance est pénible. Elle n'a pas les grands éclairs de prédestination des Giotto et des Cimabue. Elle est chétive et bégaie avec effort ses premières paroles.

Et comment d'ailleurs pouvait-il en être autrement? Comment la peinture, cet art délicat, l'art de la paix, du luxe et du bien-être, pouvait-elle fleurir au milieu des secousses qui, pendant huit siècles, ébranlèrent l'Espagne affolée? Quelle épopée furieuse, gigantesque! La mort promène sa

faulx impitoyable ; les fleuves roulent des flots de sang ; dans les lueurs terrifiantes de l'incendie, la terre, inculte et désolée, apparait semée de ruines et couverte de cadavres. La patrie s'est levée contre ses oppresseurs ; l'étendard chrétien et le croissant hérétique sont en présence, dominant la mêlée formidable. Oui, pendant huit cents ans, toutes les forces du pays s'épuisent dans cette lutte énorme. Pied à pied, l'Espagne dispute à ses ennemis chaque ville, chaque bourgade, chaque forteresse, et elle ne respire enfin que lorsque, aux dernières années du xve siècle, la grande œuvre est définitivement accomplie : les Arabes chassés pour jamais.

Les quelques vestiges d'art qui nous sont parvenus, enfouis dans des manuscrits enluminés de cette époque troublée et de celle qui la précède, ne sauraient suffire à notre admiration. Les portraits des souverains Goths du *Codex Vigilano* de la bibliothèque de l'Escorial ont la naïveté des premiers essais d'une main d'enfant ; et jusque bien longtemps après on ne voit point que l'art ait avancé d'un pas.

On a conservé des noms de peintres vivant au xiiie et au xive siècles. Alors déjà une quiétude commençait à naître dans les esprits, la délivrance n'était pas complète, mais on avait l'espérance de la saluer bientôt. Peintres bien inhabiles pourtant et dont il n'est resté guère que les noms : à Valence, Marzal, Guillermo Arnaldo ; en Aragon, Pedro de Zuera, Raymon Torrent, Guillen Tort ; en Catalogne, Juan Casilles, Luis Borrasa. Au xve siècle, l'astre commence à grandir ; la faveur royale s'en mêle. Ferdinand V le Catholique attache à sa personne en qualité de peintre particulier en titre Pedro de Aponte ; cela se passe en 1479. Valence

cite avec honneur, vers 1456, Juan Reixats; la Catalogne, Luis Dalman; l'Aragon, Ortiga, parmi bien d'autres. Mais surtout la Castille, muette et stérile avant ce temps, donne tout à coup le signal d'un branle-bas d'art général. Et tout de suite, chez elle, nous rencontrons l'application du système d'« importation étrangère », comme on l'a appelé, auquel l'architecture et la sculpture avaient eu recours et qui devait être si utile à la peinture. Tant qu'elle avait essayé de se soutenir par elle-même, la peinture n'avait obtenu que des résultats très médiocres. Nous avons indiqué plus haut, en commençant, les raisons pour lesquelles l'art espagnol porte la marque de tant d'influences extérieures et n'a du qu'à ces influences de pouvoir prendre ensuite son élan. Ce qu'il avait produit était encore bien peu de chose à l'époque où, en Italie, en Flandre, en Allemagne, des chefs-d'œuvre, signés de noms à jamais illustres, resplendissaient déjà d'un éclat que les siècles n'ont pas effacé. Qu'étaient-ce que les informes essais des artistes obscurs que nous avons cités, vivant en plein xve siècle, et de ceux dont, en Castille, on salue la mémoire avec vénération, tels que Juan Alfort, qui peignait vers 1418 les retables de la chapelle *del Sagrario* et de la chapelle de *los Reys nuevos* dans la cathédrale de Tolède, et Jorge Ingles, l'auteur du retable de l'hôpital de Buytrago, en comparaison de ce qui, alors et bien avant, existait ailleurs?... Ailleurs régnaient Giovani de Fiesole, Jean et Hubert Van Eyck, Hugo Vander Goes, Roger Vander Weyden... L'art en Espagne n'eut pas de ces belles aurores. Sa splendeur fut celle d'un midi rayonnant entre un matin brumeux et un soir appesanti par des lassitudes d'orage.

Cette fois encore, l'Espagne cria à l'aide! Et l'on vit

arriver à la cour de Jean Ier un élève d'Antonio Venezanio, le Florentin Gherardo Starnina, — non pas vers 1415, comme l'a dit M. Louis Viardot, ce qui eût été impossible, attendu que Jean Ier mourut en 1390 et Starnina en 1405, mais vraisemblablement plus tôt, dans les dernières années de ce prince; en 1384, Starnina n'avait que trente ans; — puis, à la cour de Jean II, un autre Florentin, Dello, que le roi créa chevalier et qui mourut en 1421. Après les Italiens, les Flamands. Mais ici les incertitudes commencent, non dans la généralité des faits, mais dans leurs détails. Des noms sont cités dans les archives de Madrid et de Lisbonne : Gil Eannes, Christophe d'Utrecht, Antoine de Hollande, Olivier de Gand, Juan Flamenco, de 1465 à 1499 (1), sans que l'on sache bien exactement leur valeur et le rôle qu'ils jouèrent. Pour ce qui regarde les chefs d'école, on en est réduit aux conjectures. On a prétendu que Roger Vander Weyden vint à Madrid, où il était connu sous le nom de *Maëstro Rogel*. Il est possible que, au retour de son voyage à Rome, en 1450, Vander Weyden passa par là, comme avait fait vingt ans auparavant Jean Van Eyck en revenant de Lisbonne (2);

(1) Cités par M. A.-J. Wauters, dans son excellent livre sur *la Peinture flamande*, p. 111.

(2) M. Alfred Michiels, dans sa prétentieuse et inexacte *Histoire de la Peinture flamande*, a donné à ce voyage de Jean Van Eyck dans la Péninsule une importance risible. D'après lui, ce simple passage, en touriste, du grand peintre, qui revenait d'avoir été faire le portrait d'Isabelle de Portugal, aurait eu des conséquences extraordinaires et aurait suffi pour créer, du jour au lendemain, l'art espagnol!... Ce serait vraiment miracle qu'un séjour de quelques jours à peine d'un peintre dans un pays où il n'a certes pas eu le temps de travailler, si peu que ce soit, ni de distribuer ses conseils, ni de prêcher par son exemple, eût pu avoir une vertu si prompte et si mirifique.

Mais ce n'est pas la seule illusion que les historiens, par un amour-propre national très mal entendu, aient caressée, à propos de ces sortes d'influences toujours fort difficiles d'ailleurs à bien déterminer.

rien cependant ne prouve ce passage et il n'en existe de trace nulle part. Quoi qu'il en soit, si l'action directe, personnelle de ces chefs d'école n'est pas prouvée, la présence de leurs œuvres et le crédit dont elles jouirent ne sauraient être mis en doute. On en découvrirait certainement un grand nombre dans les coins perdus de la vieille Castille, où elles sont enfouies. Le gouvernement en a rassemblé au Prado plusieurs qui se trouvaient disséminées dans les couvents, loin de tout œil curieux Je ne parlerai que des principales, et celles-là seules ont excité bien des discussions.

La plus discutée, sans aucun doute, est le *Triomphe de l'Église sur la Synagogue* (n° 2188 du catalogue), que l'on a attribué tour à tour aux deux Van Eyck, à Jean seul, à Hubert seul, assistés ou non de leur sœur Marguerite. Je serais assez tenté d'admettre l'opinion que M. Pedro de Madrazo a longuement développée dans le *Museo español de antiguedades* (liv. XXXI, t. IV), si elle avait pour objet un tableau d'un mérite transcendant. Ce que M. Madrazo démontre fort clairement, c'est que l'œuvre n'est pas de Hubert Van Eyck, comme certains critiques se plaisent à le croire avec Passavant. Il compare le *Triomphe de l'Église* à la partie supérieure du polyptyque de l'*Agneau mystique;* cette partie supérieure, que l'on peut voir à Gand en l'église de Saint-Bavon, est très vraisemblablement de la main de Hubert; car les restes de l'œuvre, conservés en originaux au musée de Berlin, et qui sont de Jean, ont un caractère réaliste fort différent du caractère hiératique et byzantin de cette partie-là. Or, le *Triomphe de l'Eglise* est, lui aussi, empreint tout entier d'un sentiment réaliste prononcé. Hubert ne peut donc pas l'avoir peint. Si l'on y retrouve des analogies frap-

pantes de composition avec la partie supérieure du polyptyque de Gand, on en peut simplement conclure que Jean Van Eyck — et personne que lui, n'était capable, à cette époque, d'y apporter une aussi grande perfection de travail, — l'a exécutée à peu près au moment où son frère, surpris par la mort, venait d'achever les panneaux de l'*Agneau mystique* qui sont de sa main. Sous l'impression de l'œuvre fraternelle, il aura voulu, — délicat hommage rendu à sa mémoire, — rappeler dans le *Triomphe de l'Église* la composition et l'ordonnance de ces panneaux, tout en y imprimant son cachet personnel bien reconnaissable. Le mouvement et le groupement de la scène sont semblables, l'expression ne l'est pas : les personnages divins ont dépouillé leur divinité ; plus d'auréole, plus d'ailes, plus rien qui dise qu'ils appartiennent au ciel ; le naturalisme de l'école de Bruges s'affirme et triomphe sur l'autel même du *byzantisme*.

Ce raisonnement, pour être parfois un peu subtil, ne manque pas de poids. La date probable de l'œuvre et les circonstances qui l'amenèrent en Espagne, après le voyage de Jean Van Eyck, c'est-à-dire après l'année 1428, viennent encore l'appuyer. En 1428, Hubert était mort depuis deux ans. Il est assez naturel que, à son passage par Madrid, Jean reçut du roi Juan II la commande de ce *Triomphe de l'Église sur la Synagogue*, — qui était un sujet vraiment national et d'actualité ; — Henri IV, le fils de ce monarque, l'offrit ensuite au monastère du Parral, à Ségovie, où l'on constate sa présence vers l'an 1454, il n'en sortit que pour prendre place dans les galeries du Prado.

Seulement, un grave inconvénient s'oppose à la solution de la question dans ce sens. C'est que, si le *Triomphe de*

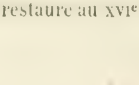
l'Église possède tous les signes chronologiques et caractéristiques d'une œuvre de Jean Van Eyck, authentique, il n'a rien, au point de vue artistique pur, de ce qu'il lui faudrait pour légitimer une pareille attribution. La coloration, toujours si riche et si souple chez le maître brugeois, est ici d'une indigence rare ; le modelé est sec, la facture pleine de duretés. Non, il n'est pas possible que la main qui a peint les admirables volets de *l'Agneau mystique* soit la même qui ait peint, fût-ce quelques années auparavant, cette curieuse mais pâle imagerie. L'attribuer à Hubert Van Eyck, ce serait enlever du même coup à ce dernier le mérite d'avoir exécuté les panneaux supérieurs de *l'Agneau mystique*, qui sont d'un vrai coloriste, et M. Madrazo a démontré victorieusement qu'Hubert n'y fut pour rien. Nous soutenons, de notre côté, que Jean n'y saurait avoir pris part non plus... Qui donc alors ?

Des critiques sceptiques vont nous mettre sur la voie. « Le sujet et la composition, disent M. Cruzada Vilaamil et le docteur Waagen, sont de Hubert Van Eyck ; l'exécution est de deux de leurs disciples. » Ceci paraît plus vraisemblable, bien qu'il soit permis de douter que Jean ou Hubert Van Eyck aient envoyé au roi d'Espagne, qui le leur avait commandé, un tableau indigne d'eux et exécuté par d'autres. Une probabilité plus sérieuse encore serait celle-ci : le *Triomphe de l'Église* du Prado est simplement une copie, défectueuse évidemment ; l'exemplaire authentique, perdu depuis, aurait été gardé par le roi Juan II et par son fils Henri IV, qui n'en auraient donné au couvent du Parral qu'une répétition. L'explication — contre laquelle s'élève vivement M. de Madrazo — n'a rien d'extraordinaire. La coutume de

reproduire une œuvre d'art plusieurs fois était fort commune jadis; et elle avait ce grand avantage de pouvoir concilier l'égoïsme des propriétaires avec leur générosité (1).

C'est à cette coutume que l'on doit l'embarras où l'on s'est trouvé pendant longtemps, et où l'on se trouve encore, de savoir quel est, des trois exemplaires de la *Descente de Croix* de Roger Vander Weyden qui existent en Espagne, l'original. L'histoire de l'art présente peu de faits aussi curieux que celui-là. Cette *Descente de croix* est assurément un chef-d'œuvre, — le chef-d'œuvre du maître que Tournai et Bruxelles se disputent « l'honneur d'avoir vu naître. » Mais où est ce chef-d'œuvre? Est-il au Prado ou à l'Escorial? — Au Prado, proclament tous les critiques, au Prado, où il en existe deux exemplaires... Mais on sait que l'un d'eux (n° 2193), celui qui a passé successivement du couvent des Anges au musée du *Fomento* (*alias* de la *Trinité*), et enfin dans les salles basses du Prado, est une copie ancienne. Toute la discussion porte sur l'exemplaire qui se trouve dans « le salon de la Reine » (n° 1818) et sur celui qui se trouve dans la sacristie de San Lorenzo, à l'Escorial. L'un est l'original; l'autre est la copie, postérieure d'un siècle, de Michel Coxie. Hélas! on a si bien mêlé l'une et l'autre, et Coxcie s'acquitta si adroitement de son ouvrage, que l'on n'a

---

(1) Ce qui prouve encore qu'il a existé plus d'un exemplaire de ce tableau, c'est la lettre adressée de Paris, au mois d'avril 1863, par M. Bürger à M. de Madrazo : « Par hasard, il y a, en ce moment, exposée chez le restaurateur de tableaux M. Haro une ancienne copie de la *Fontaine mystique* de Van Eyck et signée du monogramme  , Lancelot Blondeel probablement, lequel a beaucoup étudié les Van Eyck et a même restauré au XVIe siècle *l'Agneau* de Saint-Bavon, à Gand. »

plus su distinguer quel est l'original et quelle est la copie ! Dans cette indécision, on a pris un parti énergique : on s'est tourné avec respect vers le Prado et l'on a oublié l'Escorial.

C'est le contraire qu'il aurait fallu faire.

Roger Vander Weyden avait peint sa *Descente de croix* en 1440, pour le Grand Serment des Arbalétriers de Louvain ; elle avait pris place dans la chapelle de la Gilde Notre-Dame-hors-Murs, lorsque, en 1555, Philippe II, qui la convoitait, chargea la gouvernante des Pays-Bas, Marie de Hongrie, de l'acquérir pour lui. Le marché fut conclu ; la Gilde abandonna son tableau contre échange d'un orgue de 500 florins et d'une copie du retable par Michel Coxcie. Seulement, quand la copie fut faite, elle ne tarda pas à suivre le même chemin que le modèle.

Or, le retable acquis par Marie de Hongrie était destiné au monastère de l'Escorial, la résidence habituelle, nouvellement construite, de Philippe II, et c'est bien là, sans aucun doute, qu'il alla directement. Quand la reproduction de Coxcie arriva, elle fut installée dans la chapelle de la résidence royale du *Pardo*, à Madrid, qu'elle ne quitta que pour prendre place au Prado. Et ce qui le prouve, c'est la mention qu'en fait, en 1588, un écrivain des plus sérieux, le licencié Argote de Molina, dans une description des peintures réunies dans ce palais du *Pardo* (supplément au livre de la *Monteria* du roi Alphonse XI, chap. 47) : « Un retable représentant la *Descente de croix*, peint par maître Michel (Michel Coxcie), peintre flamand, d'après celui que possède Sa Majesté à San Lorenzo de l'Escorial. » Donc, à cette époque, l'original était à l'Escorial, la copie à Madrid, et, à cette époque aussi, encore bien proche de Vander Weyden,

aucun doute n'existait sur leur provenance respective. Argote de Molina n'a pu attribuer à un peintre son contemporain, appartenant à l'école flamande de transition, pseudo-italienne, une œuvre plus vieille d'un siècle, et vice-versa. Toutes les attributions faites dans la suite ne sauraient contredire celle-là, la connaissance des choses de l'art gothique étant tombée si bas que, en plein règne de Philippe IV, en 1655, — Velasquez vivant, — le même tableau du Pardo était donné, dans l'inventaire de Eugenio de los Rios, comme une œuvre d'Albert Dürer!

Mais le témoignage des contemporains et la logique des événements ne sont pas la seule preuve en faveur de l'authenticité du tableau de l'Escorial. Il suffit d'un examen attentif pour constater que l'exécution de ce tableau porte en elle les signes évidents d'une antériorité séculaire. Le tableau du Prado (n° 1818) est d'une facture plus moderne; il a moins d'énergie et d'accent, et il trahit un pinceau moins esclave de la nature: le style, surtout dans la façon de traiter les accessoires, est un peu conventionnel et n'a point l'exquise naïveté du style des primitifs. Le copiste a pris certaines libertés. Ainsi la barbe du Christ, inculte, broussailleuse et si minutieusement détaillée, dans le tableau de l'Escorial, qu'on en pourrait compter les poils, est, au contraire, dans celui du Prado, soignée, idéalisée, italianisée; c'est une barbe suave. Enfin, autre indice important : le dessin des trèfles de la *cresteria* gothique qui se détache sur fond d'or, aux angles supérieurs du n° 1818, ont un peu plus de hauteur que celle qu'on leur donnait à l'époque où fleurissait le style ogival. Tout cela dénote bien un travail flamand du milieu du XVIe siècle. En revanche, examinez le tableau de

l'Escorial : tous les caractères de l'originalité s'y rencontrent, nettement accusés, non seulement dans les détails que nous venons de mettre en évidence et que nous avons soigneusement vérifiés, sur les indications de M. de Madrazo, mais aussi dans l'ensemble, dans la coloration plus primitive, dirais-je, à la fois plus froide et plus fraîche que la coloration de la copie du Prado, dans ce je ne sais quoi de pénétrant et de doux, de gauche et de charmant, qui fait la saveur exquise des choses gothiques.

Là, tout en haut, sur le mur blanc de la vaste sacristie où elle est accrochée, entourée d'une modeste baguette en bois qui lui tient lieu de cadre, l'œuvre sourit dans sa nudité virginale et son immortelle beauté. Jamais le grand drame chrétien n'avait encore été exprimé avec une pareille puissance et une pareille majesté ; jamais le sentiment religieux n'avait été interprété avec autant d'élévation. Dans ce drame sublime des saintes croyances, l'héroïne touchante, la Vierge, apparaît pour la première fois comme le troublant et austère idéal de la douleur ; et cette douleur n'est pas la douleur toute physique et toute terrestre d'une mère pleurant ses enfants, comme celle de la Niobé antique ; c'est la douleur unie à la beauté, la « beauté dans la douleur, » selon l'expression de Schiller, et bien plus sublime parce qu'elle est essentiellement morale, divine et dégagée des liens fragiles de l'humanité. Cette Vierge qui souffre est impassible et calme, car sa souffrance n'est pas celle d'un corps blessé ou d'un cœur ulcéré ; elle a un plus haut objet ; ce n'est pas un corps qui succombe, c'est une âme qui semble défaillir sous le poids des fautes humaines que le sacrifice du dieu incarné doit laver dans le ciel. Déjà, voyez, le visage altéré

par l'angoisse maternelle s'éclaire d'un rayon d'infini. Ce rayon annonce la récompense du sacrifice, la vie nouvelle, la Rédemption. Sous le monde ancien qui s'écroule, le monde jeune va surgir, triomphant !

La grandeur du génie, seule, a pu exprimer tant de choses inconsciemment. Le propre du génie est d'être inconscient ; sur un bout de toile ou de panneau, il fait parler un siècle, il résume une nation, il donne une forme tangible à une religion de foi et de mystère. Vander Weyden a été, sans doute bien involontairement, aussi éloquent philosophe que peintre et dessinateur admirable. Peintre et dessinateur, il a déployé toute sa science anatomique dans la virtuosité avec laquelle il a traité les extrémités de ses personnages, leurs mains, leurs pieds. C'est là qu'on distingue aisément le véritable artiste de celui qui ne l'est pas, l'homme qui sait de l'homme qui ne sait rien. Aussi est-ce bien cela qui a dénoncé tout de suite comme apocryphe la troisième *Descente de Croix* que possède l'Espagne, celle qui provient du musée de la Trinité à Madrid (n° 2193[a]). Les extrémités y sont défectueuses ; la main d'un peintre de l'école du maître, de sa seconde génération, — peut-être le second Roger, Roger le *jeune*, petit-fils de Roger le vieux, — est visible ; mais elle n'a point soutenu sa tâche jusqu'au bout ; elle n'a point su, ou elle n'a point voulu. Puis, il y a de notables variantes dans la teinte des vêtements des personnages et dans les accessoires, une tonalité générale poussée au roux, un terrain plus à découvert que dans l'original, des plantes et des herbes d'espèces différentes, et moins abondantes.

Quant aux exemplaires qui existent de cette même *Descente de Croix* en Belgique, en Allemagne et en Angleterre,

il serait oiseux de s'y arrêter longuement. Celui du musée de Berlin et celui du musée de Cologne, étant postérieurs à la mort de Roger Vanden Weyden (ils datent respectivement de 1488 et de 1480), ne sauraient lui être attribués ; ceux de Londres sont des copies relativement modernes. Enfin, la réduction que l'on montre dans l'église Saint-Pierre, à Louvain, est d'une qualité inférieure trop manifeste pour être de Roger Vander Weyden ; elle date de 1443, — trois ans après l'exécution du grand retable de l'Escorial, sept ans après l'exécution des tableaux historiques de l'Hôtel de Ville de Bruxelles, aujourd'hui malheureusement détruits et si admirés par Albert Dürer lors de son voyage dans les Pays-Bas. Roger était alors dans sa plus brillante et sa plus glorieuse fécondité. Il est impossible qu'il ait, à ce moment-là, peint, en tout ou même en partie, cette réduction d'une couleur si épaisse, d'un modelé si lourd, où rien de son habituelle souplesse de facture ne se reconnaît. Il suffit d'avoir dans les yeux la vision de la grande *Descente* pour être convaincu que celle-ci n'a aucun lien de filiation avec elle. Les volets sur lesquels, à droite et à gauche, sont portraiturés les donateurs Guillaume Edelheere et Adélaïde Cappuyns, entourés de leur famille et de leurs saints patrons, ne me paraissent pas d'une valeur beaucoup supérieure ; cependant, en quelques endroits, par exemple dans les têtes desdits donateurs, on retrouve la vigueur de tons et la délicatesse d'expression du maître, et peut-être a-t-il travaillé là, mais là seulement ; et ce contraste même entre l'imperfection du panneau central et la perfection relative des volets est une preuve nouvelle démontrant la non-authenticité de cette réduction qui a mis à l'envers la cervelle des historiens et leur a fait dire avec sérénité les

choses les plus contradictoires (1). L'orgueil national dût-il en souffrir, il faudra se décider à abandonner l'illusion que l'on s'était faite depuis 1861 de croire que l'on possédait en Belgique une œuvre importante de Roger; la mémoire du maître y gagnera du moins quelque chose (2).

La *Descente de croix*, arrivée en Espagne cent ans après le grand mouvement qui de toutes parts secouait les intelligences, n'avait plus aucun rôle direct à jouer dans l'histoire de l'art espagnol; elle était passée au rang des choses glorieuses, et le dilettantisme seul d'un souverain l'avait amenée là. Mais ce n'était pas la première œuvre de Roger Vander

---

(1) Waagen et M. Michiels disent qu'elle est antérieure au tableau acquis par Marie de Hongrie; M. Van Even, l'archiviste de la ville de Louvain, affirme qu'elle est postérieure; M. Michiels prétend qu'elle n'a jamais quitté l'autel Edelheere; M. Van Even a raconté, au contraire, les longues aventures dont elle a été la triste héroïne, jusqu'à ce qu'elle fut retrouvée un jour, dans une vente publique, mêlée à un tas de vieux tableaux.

(2) Le Musée de Bruxelles possède, sous le nom de Roger Vander Weyden, une *Tête de femme en pleurs* identique à celle d'une des saintes femmes qui figurent dans la *Descente de Croix;* on la donne comme étant l'étude qui aurait servi à Roger pour son tableau. Rien n'est venu jusqu'ici infirmer ni confirmer cette attribution. Le caractère des draperies, avec leurs plis cassés et anguleux, et le fin modelé des chairs plaident en faveur de l'authenticité, bien que la tonalité générale ait quelque sécheresse. Peut-être est-ce une étude faite *après* par un élève de Roger. Car pour être une étude faite *avant* par Roger lui-même, on peut se demander comment d'autres études pour d'autres têtes ne soient point parvenues jusqu'à nous, comme celle-ci?

Quant à la série de huit tableaux « attribués à Roger Vander Weyden », (nos 34 à 41 du même Musée), ce serait faire injure à sa mémoire que de supposer un seul instant qu'ils puissent être de lui.

En revanche, il serait intéressant d'étudier attentivement la question de savoir si le *Christ descendu de la croix*, figurant sous le no 48, sans attribution du nom d'auteur, n'est pas une œuvre de Roger Vander Weyden. Déjà M. Édouard Fétis (*Catalogue descriptif et historique*) a indiqué « l'identité parfaite de la figure de la Vierge avec celle du même personnage dans la *Descente de croix* de Louvain. » Ce qui, pour nous, est surtout frappant, c'est, outre le mérite de cette œuvre admirable, son analogie étonnante au point de vue du caractère et de l'expression, de la richesse et de la qualité du coloris, avec la *Descente de croix* de l'Escorial.

Weyden qui franchissait les Pyrénées ; il en était une autre, qui, à peu près en même temps que le *Triomphe de l'Église*, de Van Eyck, était venue, en pleine efflorescence artistique, éclairer le travail lent qui s'opérait de sa rayonnante lumière. En 1451, le pape Martin V, ou plutôt Nicolas V, envoyait en présent au roi de Castille un triptyque de Roger, connu depuis sous le nom de *Pieta* à cause du sujet représenté sur le panneau central, et qu'il avait lui-même reçu des échevins de Bruxelles, comme gage de reconnaissance, croit-on, pour des services rendus... A cette époque, l'édilité bruxelloise et le Saint-Père se rendaient des services. On se figure l'émotion des Madrilènes lorsqu'ils virent débarquer chez eux une œuvre de cette sorte, riche en tons, de facture habile et de profond sentiment, et qui, bien que datant de la jeunesse du peintre, était très supérieure aux travaux des artistes de la Péninsule. Ce triptyque, que Juan II donna en 1445 à la chartreuse de Miraflores, fut transporté en France en 1807, lors de la destruction du monastère, et passa successivement dans les mains de M. Nieuwenhuys et du roi Guillaume II des Pays-Bas, alors prince d'Orange ; il est aujourd'hui la propriété du Musée de Berlin. Vander Weyden a fait mieux dans la suite ; l'allure assez disgracieuse des personnages, leur expression un peu banale, ne portent pas encore complètement l'empreinte de son génie ; mais, je le répète, tout cela, surpassait considérablement ce que les Espagnols étaient capables de produire eux-mêmes. Ce fut une révélation, et aussitôt l'autorité des maîtres flamands, s'imposant avec éclat par ces œuvres et par d'autres, qui sans nul doute les suivirent ou les avaient déjà précédées, hantèrent invinciblement les es-

prits. Les rapports s'établirent entre les deux nations, entre le Nord et le Midi, d'une façon plus constante. Peut-être ces rapports ne s'en tinrent-ils pas à de simples envois de tableaux ; mais les noms espagnols que l'on cite sont assez obscurs à côté des noms flamands illustres, et l'incertitude plane encore sur leur existence et sur leur destinée.

Le plus connu parmi ceux qui pourraient avoir, les premiers, séjourné en Espagne assez longtemps pour que leur présence fût sensible, c'est Pierre Cristus, dit *Christophsen*, un peintre de l'école des Van Eyck ; il y a de lui au Prado un intéressant retable en quatre compartiments, qui a les belles qualités de coloris de l'école, mêlées aux défauts personnels de l'auteur, — de la dureté et de l'incorrection. Son influence semble manifeste dans les peintures d'un des artistes espagnols les moins médiocres de cette primitive époque, Fernando Gallechos, notamment dans les six tableaux du Prado, consacrés à divers épisodes de la vie de saint Jean-Baptiste et qu'on lui attribue à cause de l'analogie du sujet avec celui de ses tableaux, bien authentiques, conservés à Zamora et à Salamanque. La mise en scène, le caractère des figures, parfois l'exécution abondent en ressouvenirs des traditions flamandes, avec plus de lourdeur, plus de gaucherie et une coloration épaissie par les noirs opaques qui déjà commençaient à caractériser l'école espagnole. Quant à Juan Flamenco, qu'on cite souvent aussi, était-ce un vrai flamand, ou bien son surnom lui vint-il de ce qu'il suivait également les traces des artistes du Nord, comme Pierre Nunez, Jacques de Valence, Pierre de Cordoue et d'autres, tous fort oubliés d'ailleurs? N'importe, l'une et l'autre hypothèse sont significatives ; elles conduisent à la même conclusion : c'est que,

dès les premières productions sérieuses, de quelque valeur, existant en Espagne et signées de noms espagnols, l'imitation des gothiques flamands est flagrante. Jusqu'au seuil de la Renaissance, elle se fait sentir d'une manière constante; et Moralès lui-même n'a pas échappé, malgré son incontestable originalité, à cet empire que tous acceptaient.

Cet empire, il ne faut pas cependant en exagérer les conséquences; car il n'était pas seul. La popularité des œuvres et des artistes flamands eut des résultats plus platoniques qu'effectifs. La main des imitateurs ou des disciples était encore si peu experte, leurs yeux étaient si peu sensibles aux finesses et aux harmonies des colorations! Quelle grossièreté dans leurs timides essais, et combien loin est leur naïveté maladroite de la naïveté charmante des modèles! S'il est vrai que les arts furent alors, selon M. de Laborde (1), « sous la domination exclusive des artistes flamands », cette domination se traduisit bien moins par une perfection de travail que l'on eût pu espérer d'un commerce aussi incessant entre le Nord et le Midi, que par une admiration bien justifiée, par un culte enthousiaste pour les œuvres qui venaient prendre place dans les palais et dans les églises, par l'accueil empressé fait à des peintres, même secondaires, dont on reconnaissait unanimement la supériorité.

LUCIEN SOLVAY.

---

(1) *Les ducs de Bourgogne*, t. Ier, Introduction, p. CXXVI.

LA TABLE DE COMMUNION

DE L'ÉGLISE DE SAINT-PIERRE, A LOUVAIN,

EXÉCUTÉE, EN 1707,

par Alexandre VAN PAPENHOVEN, d'Anvers.

Si, au commencement du XVIIIe siècle, la ville d'Anvers ne comptait plus un seul grand peintre, elle possédait encore plusieurs sculpteurs de mérite. Depuis le décès du dernier élève de Rubens, la peinture y était en décadence, tandis que la sculpture s'y soutenait vaillamment. Les sculpteurs anversois de cette époque laissèrent des œuvres remarquables, non seulement dans les édifices civils et religieux du pays, mais aussi à l'étranger.

Parmi les sculpteurs anversois du XVIIIe siècle, il est juste de citer Henri-François Verbruggen, Artus Quellin, Louis Willemsen, Guillaume Kerricx, Pierre Scheemaeckers, Michel Vander Voort, Michel Rysbrack, Jacques Verberckt, Alexandre Van Papenhoven et Pierre-Dominique Plumier, qui fut le maître de notre immortel Delvaux.

Alexandre Van Papenhoven était un sculpteur d'un beau talent. Ce qui le prouve, c'est que plusieurs écrivains de valeur attribuent une de ses productions au ciseau de François Duquesnoy, le grand statuaire belge du XVIIe siècle. Cette

production n'est autre que la table de communion de l'église de Saint-Pierre, à Louvain.

Nos recherches dans les archives nous ont fait découvrir le contrat pour l'exécution de ce remarquable travail. Le grand intérêt qu'offre cette pièce, au point de vue de l'histoire encore si imparfaitement connue de la sculpture en Belgique, nous engage à la publier. Mais avant de nous occuper de ce document, nous allons donner des renseignements biographiques sur Van Papenhoven.

Alexandre-Jacques Van Papenhoven naquit à Anvers, de Corneille Van Papenhoven et Marie Fasseur. Il fut baptisé à l'église de Saint-André, le 4 juillet 1669. Son parrain fut Jacques De Kock, sa marraine Catherine Van Papenhoven (1). Le père de l'artiste était sculpteur, mais ne s'occupait que de la fabrication de poupées. Dès son enfance, Alexandre montra les plus heureuses dispositions pour l'art. On ne tarda pas à s'apercevoir qu'il était né pour pétrir la terre glaise et tailler le bois et le marbre. Heureusement le père ne s'opposa pas à une vocation qui se manifestait d'une façon si absolue. Il donna à son fils les premières notions du modelage et lui fournit les autres moyens d'étude pour se faire une carrière sérieuse. Lorsqu'il n'avait plus rien à lui apprendre, il le fit admettre à l'atelier d'Artus Quellin jeune, alors le statuaire le plus important du pays. Ses progrès furent si rapides que le maître ne tarda pas à se servir de son aide dans l'exécution de ses travaux.

---

(1) « 14 juin 1669. Parentes Cornelius van Papenhoven, Maria Fasseur; infans : *Alexander Jacobus.* Susceptores, *Jacobus De Kock, Catharina van Papenhoven.* » *(Registre des baptêmes de Saint-André, à Anvers.)*

En 1698, Alexandre Van Papenhoven fut reçu franc-maître à la corporation de Saint-Luc. Le 16 novembre de la même année, il épousa, à l'église de Saint-Georges, à Anvers, Marie Bruynel, qui appartenait à la bourgeoisie anversoise (1). L'artiste perdit cette femme après dix années de mariage. Elle mourut dans une maison située rue Courte de l'Hôpital. D'après une disposition testamentaire, elle fut inhumée, le 2 juin 1708, dans l'église des Dominicains (2), où l'un de ses ancêtres, Abraham Bruynel, avait reçu l'hospitalité de la mort en 1655.

Alexandre Van Papenhoven, qui occupait les fonctions de doyen de la Gilde de Saint-Luc, du 18 septembre 1715 au 28 septembre 1716, forma plusieurs élèves. D'après le *Ligger* de cette corporation, il reçut les élèves suivants : en 1699, Pierre Overlaet; en 1707, Jacques Brunel et Augustin Opdelaye; en 1709, Jean-François Allefelt; en 1711, Gaspar Verhaeghen; en 1717, J.-B. Neckers et Jean-Baptiste Vanden Hert; en 1718, André Schuyf; en 1722, Philippe Delvout; en 1722, Ignace-François Verellen; en 1728, Arnould Vanden Bosch. Il fut le maître d'un sculpteur très distingué, Alexandre-François Schobbens, d'Anvers, mort en 1781,

Notre artiste avait l'inspiration et le sentiment, en même temps qu'un ciseau facile et ardent. Il savait exprimer dans

---

(1) « 16 septembris 1698, ALEXANDER VAN PAPENHOVEN, MARIA BRUYNEL. Testes : Joannes Bruynel, Cornelius Van Papenhoven, cum disp. 3 bannis prævio juramento. » (*Registre des mariages de Saint-Georges, à Anvers.*)

(2) « 2 junius 1708. Maria Brunel (*sic*), huysvrouwe van Alexander Papenhoven, Predikheerenkerck, par testament, Corte Gasthuysstraet. » (*Registre des inhumations de l'église N.-D. à Anvers, quartier du Sud.*)

le bois ou dans le marbre ce qu'il sentait dans l'âme. Ses travaux eurent un très grand succès et la renommée ne tarda pas à s'emparer de son nom. Bien plus, sa réputation ne se renferma pas dans les bornes étroites de sa patrie. Ferdinand IV, roi de Danemarck, l'appela à sa cour et lui confia l'exécution de plusieurs travaux importants. Il passa douze ans à Copenhague, y laissant des œuvres aussi remarquables par la conception que par l'exécution. De retour en Belgique, il se fixa de nouveau à Anvers et y produisit un grand nombre de travaux pour les églises et les maisons religieuses. Quoique l'ornement fut le genre le plus favorable à la nature de son talent, il exécuta aussi plusieurs statues. En 1721, il acheva, d'après les dessins de Henri Verbruggen, l'autel de la chapelle de la Circoncision, à la cathédrale Notre-Dame. Assisté du sculpteur Hamers, il exécuta un grand bas-relief représentant la Sainte-Vierge avec l'Enfant Jésus apparaissant à Saint-Ignace dans le désert. Ce groupe fut placé au milieu de la chapelle Saint-Ignace, à l'église des Jésuites. L'artiste dota également cette église d'une table de communion très remarquable.

Alexandre Van Papenhoven collabora aussi à l'exécution des statues du calvaire de l'église des Dominicains, conjointement avec Jacques Cockx, Guillaume-Ignace Kerricx, Henri-François Verbruggen, Jean-Pierre Van Baurcheit et Michel Vander Voort.

En 1740, ceux de la corporation de Saint-Luc arrêtèrent le projet de supprimer l'Académie des Beaux-Arts, afin de s'affranchir des frais d'entretien de cette école. Mais plusieurs artistes considérèrent ce projet comme préjudiciable au progrès des arts. Dans le but de le faire écarter, six

artistes, peintres et sculpteurs, s'offrirent à l'autorité communale d'Anvers pour prendre gratuitement la direction de l'école. Ce furent Pierre Van Baurscheit, Alexandre Van Papenhoven, Pierre Boutats, Pierre Sneyers, Michel Geeraerts et Jean Rottiers.

Par sa résolution du 8 janvier 1742, l'administration communale autorisa ces artistes à prendre la direction de l'école et enjoignit aux doyens et autres de la corporation de Saint-Luc et de la Chambre de rhétorique la *Branche d'Olivier*, à mettre les six directeurs en possession des locaux, situés au-dessus de la Bourse, sous peine d'une amende de 25 patacons à encourir individuellement. Notre Alexandre Van Papenhoven, qui avait alors 72 ans bien sonnés, remplit encore pendant dix ans les fonctions de directeur de l'Académie (1). Frappé d'apoplexie, il fut rem-

(1) « Geinformeert synde dat de Academie der teeckeninge, boetseringe, perspective, architecture ende andere consten, die tsedert meer als eene eeuwe, alhier loffelyck is opgerecht, ende door de Princen van dese Landen, met incomsten is begiftight, nu tsedert eenige jaeren door de directeurs derselve is verneglig-geert ende verrort, en nu eyndelyck geheel achtergelaeten en afgebroken is ende de revenue daer toe verleent, elders door hun worden geemployeert, waerinne nochtans, soo men vertrouwt van hooger handt in het cort sal worden voorsien, ten welcken eynde reets veele devoiren gedaen syn, ondertusschen soo ist om soo loffelycke instellinge in dese stadt Antwerpen niet te laeten vergaen en stille staen voor het gemeen best, ende tot aenwesinge van de jonckheyt ende leerlingen in dese consten, dat de ondergeteekende sigh als directeurs presenteren, en aennemen deselve accademie gratis onder hun optepassen ende te dirigeren, ingevalle de penningen daertoe noodigh synde, connen worden gevonden, van de welcke de ondergeteeckende ten eynde vant jaar aen de contribuanten bewys sullen doen, dat de selve geheelyck tot costen en vervoorderinge van dese accademie sullen wesen uytgegeven ende besteet. Gedaen in Antwerpen den 17en augusti 1741, ende waeren onderteekent : P. van Baurscheit, Alexander van Papenhoven, Petrus B. Bouttats, Peeter Snyers, M. J. Geeraerts en J. Rottiers. »

placé, le 9 novembre 1752, par son élève, Alexandre-

« Aen myne Eerw. Heeren Borgemeester ende Schepenen der stadt Antwerpen.

» Vertoonen met alle eerbiedinge P. van Bauschiet, Alexander van Papenhoven, Petrus Bouttats, Peeter Snyers, M. J. Geeraerdts ende J. B. Rottiers hoe dat sy supplianten met veel leedtwesen ende verwonderinghe verstaen hebben dat niet alleenlyck de soo vermaerde academie der teeckenconst binnen dese stadt sedert eenige jaeren seer begonst te vervallen, maer selfs dat de dekens ofte regeerders van Sint-Lucas gilde ontrent Sinxen laetsleden, by eene schriftelijke resolutie door alle de leden van hunne camer onderteeckent (uytgenomen den tweeden suppliant), hadden vastgestelt de selve academie totalyck te supprimeren; men acht onnoodigh aen UE. Eerw. voorsinnigheyt te moeten voordraegen, van wat een schadelyck ende beclachelyck gevolgh het soude wesen by aldien dese soo seer gerenomeerde academie inder maniere als voorseyt is hadde vernietight gebleven, als oock wat groote meesters uyt deselve voor desen syn voortsgecomen, ende voorts alle de notoire voordeelen de welcke dese stadt daer uyt is genietende, te moeten detailleren, dan soo ist dat de supplianten omme eenighsints te voorcomen eenen soo droevigen voorval als soude wesen het vernietigen der meer gemelde academie, genomen hebben de resolutie alhier gevoeght by copy, omme op dien voet by provisie de academie in den ganck te houden, welcke onderneming tot hier toe van een soo ongemeen succes geweest is dat de supplianten sigh daer over niet genoegh en connen verwonderen ofte gelooven, ende wesaengaende men betrouwt dat UE. Eerw. oock genoeghsaem syn geinformeert, doch alsoo het soude connen gebeuren (het welck men niet verhoopt), dat soo een goede saecke, door de supplianten met soo veel iever ende desinteressement ondernomen door eenige qualyck geintentioneerde soude connen worden getraverseert, redenen waeromme deselve hun recours nemen tot UE. Eerw.

» Ootmoedelyck biddende ten eynde de selve gelieve gedient te wesen de supplianten te authoriseren omme by provisie de academie te mogen dirigeren ende die houden ter gewoonelycke plaetse, tot dat UE. Eerw. andersints sullen evidente behooren. Dwelck doende, etc.

» *(Signé)* P. van Baurscheit; Alexander van Papenhoven; Petrus Balthazar Bouttats; Peeter Snyers; M. J. Geeraerts; J. Rottiers. »

« Myne Heeren Borghemeesteren ende Schepenen der stadt Antwerpen (om redenen hun moverende), hebben by provisie, ende tot dat op de requeste aen hun gepresenteert naerder of andersints sal worden gedisponneert, geauthoriseert ende authoriseren by desen d'Heeren P. van Baurschet *(sic)*, Alexander van Papenhoven, Petrus Bouttats, Peeter Snyers, M. J. Geerardts ende J.-B. Rottiers, omme te hebben de volle directie over het houden van de Academie der teecken, boutseeren ende andere consten, daer aen annex. Idque op de ordinaire plaetsen

François Schobbens (1). Notre artiste, qui habitait la rue des Juifs, mourut à l'âge de 89 ans, le 15 février 1759. Il fut inhumé à l'église des Carmes déchaussés d'Anvers (2), où on plaça une dalle funèbre portant l'inscription suivante :

RUST PLAETS
VAN ALEXANDER VAN PAPENHOVEN,
BEELDHOUWER,
STERFT 15 FEBRUARY 1759 (3).

L'artiste avait un talent facile, souple et varié. Il excella surtout dans la sculpture décorative. Tout ce qu'il produisit dans cette spécialité témoigne d'un grand goût, d'une rare convenance et d'une exécution pleine de hardiesse et

---

daer toe synde, boven de Borse deser stadt; ordonnerende aen die dekens, ouderlieden ende knaepen van *Sint-Lucasgilde* ende *Olyfftack*, hun hier naer te moeten reguleren, met interdictie aen de selve van de voors. provisionele geauthoriseerde daer in, ofte aen eenige der teeckenaers ende andere leerlingen aldaer comparerende per se vel suos, directelyck ofte indirectelyck eenighe de alderminste stoorenisse ofte beletsel dien aengaende te doen ofte te laeten geschieden ofte de selve te misdoen met woorden ofte met wercken, op pene van vyffentwintigh pattacons by ieder van hun te verbeuren, ende voorts op arbitraire correctie naer gelegentheyt van saecke, alles by provisie et donec et usque als hier vooren is geseyt. Actum, in collegio, den 8 januari 1742.

» (*Signé*) MERTENS, J.-F VAN CAN. (*Archives de l'Académie royale d'Anvers.*)

(1) « Op heden 9 november 1752, is d'heer Alexander Franciscus Schobbens aangestelt als directeur, in plaetse van d'heer van Papenhove, incapabel geworden zynde door eene geraecktheyt. » (*Registre aux résolutions*, nº 22, fº 11.)

(2) « 17 february 1759. ALEXANDER VAN PAPENHOVEN, een sinckingh, in de kerck van de Paters Discalsen, compt uyt de Jodestraet; de uytvaert is daervoor hier gedaen den 6 meert.

» 6 meert, Alexander van Papenhoven is geweest een klyn kercklyck, comt uyt de Jodestraat, is gesoncken in de kerck der paters Discalsen, den 17 february; heeft gesongen den heer Mortelmans, en gelesen Mynheer Beeckmans. Is betalt 33 — 4 (*Registre des inhumations de l'église de N.-D. à Anvers, quartier du Sud*).

(3) Voyez *Inscriptions funéraires et monumentales de la province d'Anvers*, t. V, p. 367.

d'accent. Ses œuvres lui assignent une place distinguée parmi les anciens sculpteurs dont s'honore la Belgique.

On sait que les confréries, qui existaient autrefois dans nos églises, avaient coutume de consacrer la plus grande partie de leurs ressources à faire exécuter des œuvres d'art pour la décoration de leurs oratoires. C'est à ces associations pieuses que nous sommes redevables des œuvres d'art les plus remarquables qu'on trouve dans nos édifices religieux. Ce fut, pour ne puiser des exemples que dans l'histoire de Louvain, la confrérie du Saint-Sacrement qui chargea Thierry Bouts d'exécuter ces deux pages admirables — *la Cène* et *le Martyre de saint Erasme* — qui font aujourd'hui le plus bel ornement de la collégiale de Saint-Pierre ; ce fut une autre confrérie louvaniste, celle de Sainte-Anne, qui dota le même temple de ce splendide triptyque de Quentin Metsys, qui constitue actuellement la perle du Musée de Bruxelles. Gaspar De Crayer exécuta pour une confrérie louvaniste la ravissante toile représentant *saint Charles visitant les pestiférés*, qu'un républicain français appelé Laurent, « représentant du peuple, envoyé près l'armée du Nord, » enleva, en 1794, de notre collégiale, et dont l'impératrice Joséphine disposa en faveur du Musée de Nancy, où cette œuvre flamande occupe une première place.

Ce fut en 1706 que la confrérie du Saint-Sacrement résolut de faire exécuter une nouvelle table de communion en marbre blanc, richement ornementée, pour être placée devant l'oratoire qu'elle possédait à la collégiale de Saint-Pierre. Alexandre Van Papenhoven venait de placer à l'église des Jésuites, actuellement l'église de Saint-Michel,

un appui de communion en bois de chêne, servant en même temps de clôture du chœur et des chapelles absidiales. Ce travail, qui existe encore et qui est d'un grand caractère et d'un remarquable arrangement, engagea la confrérie louvaniste à confier à l'artiste anversois l'exécution de l'œuvre projetée.

Le 23 mai 1707 eut lieu, devant le notaire Vander Smissen, à Louvain, la passation du contrat pour l'exécution de la nouvelle table de communion. La confrérie était représentée par ses maîtres, savoir : Michel Wagemans, Pierre Van Varenbergh, C. Staes, Charles Heuskens, Jean Bollens et Henri Van Haenewyck. Le sculpteur Van Papenhoven s'y engagea à exécuter, avant le 31 mars 1708, le travail dont il s'agit, conformément au modèle présenté par lui et ce moyennant une somme de 1,009 florins de change ou fr. 2,116-40 de notre monnaie. La table devait clôturer, en guise de balustrade, l'oratoire de la confrérie, à partir du pilier se trouvant à l'entrée de la sacristie jusqu'au premier pilier de la chapelle de Saint-Jean dans l'huile. Elle devait être exécutée en marbre blanc de bonne qualité. Le marbre devait être expertisé par des personnes compétentes. Les panneaux, travaillés à jour, devaient être ornementés de deux côtés, c'est-à-dire par devant et par derrière. La corniche ou le couronnement ainsi que l'agenouilloir devaient être en marbre blanc veiné. L'artiste devait fournir tout le marbre. Mais la confrérie s'engagea à faire établir une maçonnerie en briques pour servir de fondation au travail, ainsi qu'à fournir les ferrures pour l'attacher. Selon le contrat, le paiement devait avoir lieu de la manière suivante : 1° un tiers de la somme le 25 mai 1707 ; 2° un second

tiers lorsque la moitié du travail serait fournie, et 3° un troisième tiers lorsqu'il serait complètement placé à Saint-Pierre.

Alors la confrérie devait faire constater si la table était de tous points conforme au modèle, tant sous le rapport des matériaux que de l'exécution. Nous avons transcrit le texte de ce contrat et nous le publions en note (1).

---

(1) « Op heden den xxiij mey 1707 comparerende voor my notaris, present die naergenoemde getuyghen, Sr ALEXANDER VAN PAPENHOVEN, meester beldtsnyder binnen die stadt Antwerpen, den welcken gelooft, soo en gelyck hy doet by desen, te maken en voltrecken, tusschen dathe deser en den lesten martii van den jare 1708, alsulcker communiebanck als hy comparant in model heeft gepresenteert, vuyt te wercken alles in witten marbelen steen in de distantie van twee pillaren staende aen den authaer van het Hooghweerdigh, in de kercke van Sinte-Peeters, te weten van de eerste pilare comende naer den cant van den authaer van Sint-Jans in d'Olie ende d'andere op den hoeck maeckende den inganck naer het sacristye van het Hooghweerdigh althaer, en alsoo wedersyts sluytende tusschen de twee pillaren, op den voet dat hy aennemere sal leveren het plan ofte den marbelen totte knielbancke, waer van den grondt sal opgemaeckt worden door de ondergeschrevene meesters van het Hooghweerdigh, en voorts sal hy aennemere het voorder werck ofte het borstgeweyr van de communiebank moeten stellen in conformiteyt van het selve model, op synen cost alleen, sonder daer over eenighe recompens te pretenderen, behoudelyck datte ondergeteeckende meesters sullen leveren het yserwerck dienende om de voorschrevene communiebanck en des daer aen cleeft te binden, sonder meer, alles op de naervolghende conditien :

Ierst dat het borstgeweyr van de knielbanck boven die cnielbanck sal wezen twee voeten en ses duymen antwerpsche maet.

» Item, datte figuren van het werck wederzyts sullen worden vuytgewerckt, buytenwarts als binnenwarts, volgens die nature soe van die figuren, fruytagien als andersints, conform den modele voorschreven.

» Item, sal den aennemere het cornis in het voorsc. werck moeten maken in witten gespickelden ofte gewolckten merbel en dergelycx de knielbanck.

» Alles ingevolge de voorschreve gereclameerde modelle te leveren goeden marbelsteen, ter visitatie van mannen hen des verstaende, welcke modelle den aennemere pertinentelyck sal overleggen met het werck, mits allen twelcke en d'vuytwerkinghe van dyen, soe geloven die ondergeschreven authaermeesters van het Hoogweerdigh aen den aennemere op te leggen ende te betalen duysent gulden wisselgelt, te weten een derde paert in contant, het tweede derde paert alswanneer die hellight sal wesen vuytgewerckt, ende het resterende derde paert alswanneer het werck effectivelyck sal wezen in staet gestelt alhier ter plaetse en gevisiteert conform te wesen aen het voorschreven model, soo in wittighyt van den merbel, de distinctie

La confrérie supporta les frais de l'acte notarié, qui, par parenthèse, ne coûta que douze sous. La belle position que celle de notaire au XVIIIe siècle ! (1)

Alexandre Van Papenhoven entreprit immédiatement le travail et le termina avant l'époque stipulée. Cela résulte des renseignements que nous avons trouvés dans les comptes de la confrérie du Saint-Sacrement. Nous transcrivons en note le texte de ces divers postes.

Van Papenhoven reçut un tiers du prix convenu le jour de la passation du contrat. Quand la moitié du travail était achevé, la confrérie fit remettre à l'artiste, par l'entremise du père Bernard Vanden Houte, économe du collège des

---

van 't loversieraet als in de vuytwerkinghe van de figuren ende representatie by de modelle gerepresenteert.

» Belovende soo den aennemere als d'ondergeteeckende authaermeesters 't gene voorschreven is punctielyck t'achtervolghen en te volbrenghen, onder obligatie, submissie en renuntiatie in forma. Constitueerende alle thoonders deser en elck in het bysonder ons tghene voorscreven is te doen en te laten vernieuwen ende sententieren 't zy in den Rade van Brabant, Schepenen van Loven en andersins elders, daer dit van noode wesen sal, onder gewillighe condemnatie sonder dagement.

» Aldus gedaen en gepasseert ten tyde voorschreven ter presentie van Sr Peeter Herthais en Carel Doyz als getuyghen.

» (*Signé*) ALEXANDER VAN PAPENHOVEN.

» M. WAGEMANS.
» PEETER VAN VARENBERGH.
» C. STAES.
» CAREL HENSKENS.
» JAN BOLLENS.
» H. VAN HANEWYCK.

» My present als notaris,
» *Quod attestor*,
» VAN DER SMISSEN. »

(1) « Item, betaelt aan den notaris van der Smissen voor het passeren van den contracte van de communiebanck de somme van tweelff stuyvers — 12 st. » (*Compte de la Confrérie du Saint-Sacrement, à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, du* 18 *mai* 1706 *au* 8 *juin* 1707. — Archives de l'église de Saint-Pierre.)

Jésuites, à Louvain, une seconde somme de 300 florins (1). Dès que le tout fut achevé et placé, la confrérie lui fit compter, par le même prêtre, une dernière somme de 350 florins (2).

A cette époque aucun artiste ne pouvait placer un travail de sculpture, à Louvain, sans appartenir au *métier des maçons, tailleurs de pierres et sculpteurs* de la localité. C'était d'ailleurs la règle suivie dans toutes nos grandes villes. Or, en permettant d'établir dans une église de Louvain une production d'un artiste du dehors, la confrérie du Saint-Sacrement devait s'attirer sinon un procès, au moins de grands désagréments. On comprend sans peine que les hommes de métiers étaient trop fiers de leurs privilèges pour permettre d'y porter atteinte. Il était établi que nul sculpteur de la localité n'était capable d'exécuter un travail aussi important que l'appui de communion qui nous occupe. Mais cette circonstance ne diminuait en rien les prérogatives de la corporation louvaniste. Dans le dessein d'éviter les réclamations qui allaient se produire, la confrérie jugea prudent d'invoquer l'intervention de l'autorité communale, tutrice du métier des sculpteurs, comme de tous les autres

---

(1) « Item, heeft den rendant gelicht vuytte comme de somme van dry hondert gulden wisselgelt om tselve te geven aen B. van den Houte, Societatis Jesu, volgens accorde dyen aengaende gemaeckt, voor den Notaris van der Smissen, over de communiebanck welcke quittantie, beneffens het slot deser rekeninghe, sal worden geleydt in de comme. (*Compte de la Confrérie du Saint-Sacrement, à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, du* 18 *mai* 1706 *au* 8 *juin* 1707.)

(2) « Item, Bernardus van den Houte, procurator van de PP. der Societeyt, by quittantie, de somme van dry hondert guldens wisselgelde, ten eynde om te doen telen tot Antwerpen aen St Alexander van Papenhoven, op rekeninghe van de marbele communiebanck, by hem gemaeckt voor het broederschap van het Hooghweerdichste, alhier vuytgetrokken in courant, facit 350 guldens. »

corps de métiers. Le conseil communal s'occupa de la demande, dans sa réunion du 2 avril 1708. Elle résolut d'entendre ceux du métier des sculpteurs, tout en prenant l'engagement d'arranger à l'amiable l'affaire dont il s'agit (1).

Le maître maçon Bodewyns établit la base en briques de la table de communion. Ce travail occasionna une dépense de 15 1/2 florins (2). Etienne Laurens reçut un florin 16 sous pour avoir fourni le sable et l'eau nécessaires à la préparation de la chaux (3). Les ferrures furent fournies par Guillaume Cordemans, moyennant une somme de 11 florins (4). On paya, en outre, au nommé Van Haeren une somme de 12 florins et 12 sous (5). Les maîtres de la confrérie offrirent

---

(1) « Is aen den Raede rapport gedaen by die meesters van het venerabel, inde kercke van Sint-Peeters, alhier, hoe dat sy tot Antwerpen hebben doen maecken eene seer constighe witte marbere communie banck, ende beduchten dat, int innebrengen, die deeckens van het beeltsnyeders ende steenhouders ambachte hen soude moyelyckheyt aen doen, ingevolge henne Rolle, daer dat het selve hier niet en can gemaeckt worden, soo baden sy dat myne Heeren daer inne souden gelieven te versien.

» Waerop myne Heeren hebben geresolveert eerst ende voor alle te confererren met die van het beelsnyeders ambachte ende, in cas van geen accomodement, dat de selve myne Heeren daer inne sullen coemen te versien. » (*Registre aux résolutions du Magistrat de Louvain;* séance du 2 avril 1708, p. 155 verso.)

(2) « Item, betaelt aen Sr Baudewyns, meester metser, voor gewerckt te hebben aen de communiebanck ter somme van vyftien gulden, elf stuyvers een halven, by quittantie 15 guld. 11 1/2. »

(3) « Item, betaelt aen Steven Laurens voor het vueren van den savel en water tot het blussen van den calck totte communiebanck, volgens billet — 1 — 16. »

(4) « Item, aen Guilliam Cordemans voor het eyserwerck totte voorschreve communiebanck, betaelt volgens billet ende quittancie, 11 — 00. (*Compte cité du 8 juin 1707 au 22 mai 1708.*)

(5) « Item, betaelt aen van Haeren, volgens ackoordt, van het bevryden van de communiebanck ende aen de selve gewerckt te hebben, ter somme van twelff gulden twelff stuyvers — 12-12. »

à l'ouvrier de Van Papenhoven, pour une paire de gants, 5 florins, 12 sous (1).

Le travail de Van Papenhoven eut le succès qu'il méritait. Nous lisons dans le *Guide fidèle contenant la description de la ville de Louvain*, publié à Bruxelles, en 1762, ce qui suit :

« La table de communion, qui est à la chapelle du Saint-Sacrement, est d'un très beau marbre blanc percé à jour; c'est un vrai morceau de maître, qui peut mieux faire l'éloge de l'adresse de son ouvrier que tout ce qu'on en pourrait dire. »

Au mois d'août 1798 eut lieu, à l'église de Saint-Pierre, la vente de tout ce qui se trouvait dans cet édifice, alors un vaste Musée d'œuvres d'art. La magnifique table de communion et l'autel de l'oratoire furent également présentés en vente. Grâce aux maîtres de la confrérie, qui eurent la sagesse de faire racheter, par une personne interposée, les objets dont il s'agit, ceux-ci restèrent en place. La table de communion et l'autel — un splendide autel en marbre — furent adjugés au prix de 200 livres! (2) Il est à remarquer qu'on vendait alors, à Louvain, un *bon* de 1,000 livres pour un *Louis d'or*.

Dans la table de communion de l'église de Saint-Pierre, Van Papenhoven avait à traduire par la plastique l'histoire

---

(1) « Item, aen den knecht van den beelsnyder voor een paer hantschoenen, met kennisse van de meesters, 5 gulden 12 stuyvers. » (*Compte arrêté du 22 mai 1708 au 14 mai 1709.*)

(2) Voyez notre édition de l'ouvrage de Guillaume Boonen, intitulé : *Geschiedenis van Leuven*. Louvain, 1880, p. 446.

du Saint-Sacrement. Il a magistralement satisfait à cette obligation, ainsi que nous allons le voir.

La table de communion a une longueur de 4m85 et une hauteur de 75 centimètres. L'agenouilloir a 16 centimètres de hauteur et 54 de largeur. La tablette, qui forme la corniche, a 25 centimètres de largeur. Chaque panneau a 1m15 de longueur et 55 centimètres de hauteur ; chaque pilastre a 65 centimètres de hauteur et 55 de largeur. Toutes les parties sculpturales sont en marbre statuaire ; l'agenouilloir et la corniche sont en marbre blanc veiné.

Chaque pilastre est orné d'un médaillon ovale renfermant un sujet en relief symbolisant le Saint-Sacrement. Le médaillon du premier pilastre représente l'Arche Sainte ; le dernier, la table avec les douze pains. C'est l'ancienne loi. Les médaillons des deux piliers du milieu offrent, le premier le pélican, qui fait couler sur ses petits le sang de son corps déchiré ; le second, l'agneau gisant sur le livre à sept sceaux. On sait que le pélican est une représentation symbolique du Christ, qui versa son sang pour la rédemption du genre humain.

Les panneaux sont entièrement travaillés à jour. Leur décoration se compose de rinceaux de palmiers et de vignes, avec grappes de raisins et épis de maïs. Dans chaque panneau, au milieu de branches qui s'enroulent en volute, avec une grâce merveilleuse, on trouve un groupe de deux petits enfants. Le groupe du panneau du centre offre aux regards le Saint-Sacrement représenté par un calice posé sur des images soutenus par deux Chérubins et surmonté par la Sainte Hostie. De chaque côté du calice se trouve un ange dans l'attitude de l'adoration.

Les deux autres panneaux offrent des sujets ayant rapport au Saint-Sacrement : 1° le *Baptême* ; 2° la *Confession*.

Dans le premier panneau apparaissent le petit Jésus et le petit saint Jean. De la main gauche Jésus tient une croix avec banderole ; de la main droite, il verse, au moyen d'une coquille, de l'eau sur la tête de son petit cousin. Une colombe, qui figure le Saint Esprit, plane au-dessus des deux enfants.

L'autre panneau représente le petit saint Jean se confessant au petit Jésus. Au-dessus des deux enfants plane l'œil de Dieu, dans un triangle, allusion à la Sainte Trinité.

Le maïs et les grappes de raisins qu'on remarque dans ces panneaux symbolisent le corps et le sang du Christ.

La table de communion de l'église de Saint-Pierre mérite l'admiration dont il est l'objet. C'est une œuvre sculpturale de premier ordre. Au lieu d'être la reproduction fidèle d'un modèle en terre glaise par un praticien habile, c'est une œuvre qui est sortie du ciseau de l'artiste. On y constate que c'est le maître lui-même qui a traduit en marbre ce qu'il avait créé. Les ornements sont distribués et arrangés avec infiniment de goût. Dans leur sérénité blanche et translucide, les figures d'enfants sont pleines de charme, d'élégance et de grâce. On dirait qu'elles ont une âme, qu'elles sentent et qu'elles respirent. Le groupe représentant le petit Jésus donnant le baptême au petit saint Jean est d'une grande élévation de sentiment et d'une remarquable perfection de rendu. Rien de ravissant comme le groupe représentant le petit saint Jean se confessant au petit Jésus. La gentillesse du jeune âge y est exprimée avec une haute poésie. Ces petites têtes respirent une joie

douce et sereine. On sent qu'ils sont heureux de ce bonheur sans nuages que ne connaissent que les enfants. L'exécution témoigne d'une grande dextérité dans le maniement du ciseau. Les détails sont fouillés, accusés, rendus avec une hardiesse merveilleuse. On y observe des feuilles ornementales et des grappes de raisins qui sont frémissantes, vibrantes de relief et de vérité. Il est permis d'affirmer que l'artiste a su surmonter les plus grandes difficultés sans tomber dans cette perfection froide, léchée, qui dépare trop souvent les travaux de notre époque. Tout est convenablement colorié de lumière et d'ombre. Les blancheurs et les transparences marmoréennes contribuent puissamment à faire ressortir, à mettre en évidence les grandes qualités de cette œuvre qui constitue incontestablement l'une des plus belles productions sculpturales exécutées en Belgique au XVIIIe siècle.

Ainsi qu'il a été dit plus haut, on oublia peu à peu, à Louvain, le nom d'Alexandre Van Papenhoven et sa table de communion finit par être attribuée à Duquesnoy. En restituant cette remarquable production à son véritable auteur et en publiant les pièces qui s'y rapportent, nous croyons avoir rendu un petit service à l'histoire de l'art.

ED. VAN EVEN.

Louvain, le 7 octobre 1884.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 3, 5, 12, 19 et 26 juillet; des 2, 9, 16, 23 et 30 août 1884.

ACTES OFFICIELS.

Arrêté de nomination d'un membre de la Commission.

Nomination d'un membre de la Commission royale des monuments.

LÉOPOLD II, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, Salut,

Revu les arrêtés du 7 janvier 1835, du 30 juin 1862 et du 1er mars 1866;

Vu l'arrêté royal transférant l'administration des Beaux-Arts au ministère de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics;

Sur la proposition de notre Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics et de notre Ministre de la justice,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Le sieur Reusens, E., professeur d'archéologie

à l'Université de Louvain, est nommé membre de la Commission royale des monuments, en remplacement du sieur Rémont, architecte, à Liège, décédé.

Art. 2. Notre Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics et notre Ministre de la justice sont chargés de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Ostende le 28 juillet 1884.

(Signé) LÉOPOLD.

Par le Roi :

Le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) A. BEERNAERT.

Le Ministre de la justice,

(Signé) WOESTE.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° Le projet relatif au placement, dans l'église de Saint-Sauveur, à Gand, de dix vitraux en grisaille ; Église de Saint-Sauveur à Gand. Vitraux.

2° Les nouvelles maquettes des statues destinées à la décoration de la façade du palais de justice d'Anvers, sous la réserve de quelques modifications de détails que les auteurs, MM. Deckers et De Plyn, s'engagent à apporter dans l'exécution du modèle au tiers. Palais de justice d'Anvers.

— A la demande de M. le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics, des délégués se sont rendus à l'atelier de M. De Tombay, statuaire, pour y examiner le modèle, grandeur d'exécution, du groupe destiné à la Terrasses de l'Ile du Commerce à Liège. Groupe.

décoration des terrasses de l'Ile du Commerce, à Liège, et représentant *le cheval dompté par l'homme.*

Ils sont d'avis, et la Commission a confirmé leur opinion, que ce travail est d'une exécution fort satisfaisante et que rien ne s'oppose à ce qu'il soit procédé à la fonte en bronze du groupe.

Terrasses de l'Ile du Commerce, à Liège. Groupe.

— Des délégués ont procédé, d'après les instructions de M. le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics, à l'examen du modèle, grandeur d'exécution, du groupe exécuté par M. Halkin, pour la décoration d'une des terrasses de l'Ile du Commerce, à Liège, et représentant *le cheval utilisé par l'homme.*

Les délégués sont d'avis que le cheval, sauf quelques critiques de détail peu importantes, est d'une exécution satisfaisante dans son ensemble.

A l'égard de l'homme, il devra être remanié.

Cette figure est d'ailleurs plus courte que la figure du groupe de M. De Tombay, auquel le groupe de M. Halkin doit faire pendant.

Il serait désirable que, tant pour les dimensions que pour les proportions relatives, les deux artistes se missent d'accord.

La ville de Liège a décidé que les modèles en plâtre des groupes commandés seraient placés à titre d'essai sur les terrasses de l'Ile du Commerce avant qu'on autorisât la coulée en bronze. Cette précaution parait sage et l'on ne peut que l'approuver.

Palais des Beaux-Arts, à Bruxelles. Statues.

— Des délégués ont examiné dans les ateliers de la Compagnie des bronzes les statues dont la fonte avait été confiée à cette Société et qui sont destinées à surmonter les colonnes de la façade du palais des Beaux-Arts, à Bruxelles.

Ces statues, au nombre de trois, représentent : *la Sculpture*, par M. G. Geefs ; *l'Architecture*, par M. Samain ; *la Peinture*, par M. Mélot.

La réussite de la fonte a été constatée. Deux des statues, celles qui figurent *la Peinture* et *la Sculpture*, ont été légèrement teintées d'une patine verte qui, au point de vue de l'ensemble de la décoration à laquelle ces figures doivent concourir, produirait une disparate avec la statue déjà placée, dont le ton aurait dû être reproduit.

L'observation précitée ne portant que sur une erreur de faible importance et des plus faciles à réparer, la Commission est d'avis que rien ne s'oppose à ce que le placement des statues soit autorisé.

Église de Walcourt Jubé

— Des délégués se sont rendus, le 4 juillet 1884, à Walcourt (Namur), pour inspecter l'état du célèbre jubé de cette localité, dont la démolition avait été annoncée à la Commission. Ils ont constaté les faits suivants :

Contrairement à ce qui avait été rapporté, le jubé de l'église de Walcourt n'est pas entièrement démoli. Toute la partie fondamentale de la construction, voûtes et piliers, subsiste encore. Ce qu'on a démoli, est le revêtement de sa façade, son ornementation sculptée à jour et ses niches avec statuettes. Ce travail avait été nécessité dès 1881 par des mouvements qui s'étaient produits dans la construction et qui la menaçaient d'une ruine complète. Il y a été procédé avec un soin minutieux et l'enlèvement successif de tous les détails décoratifs du jubé, la facilité qu'on a eue pour les comparer, les rapprocher et en étudier tous les ajustements, a permis de constater toutes les erreurs et toutes les transpositions qui avaient été commises au commencement de ce siècle, quand

on avait déplacé et reconstitué à la hâte ce petit monument.

Les parties enlevées ont été nettoyées et les parties manquantes ou dénaturées ont été reconstituées par M. le sulpteur Verdeyen, de Louvain, avec une exactitude et une conscience dignes de tous les éloges. Toute la décoration du jubé est complète aujourd'hui et prête à être remise en place, dans l'ordre primitif, et tel que l'avait tracé l'auteur du jubé. Les délégués ont recommandé à M. Verdeyen de respecter scrupuleusement la polychromie ancienne encore visible dans un grand nombre de fragments et de s'abstenir de tout grattage dans les sculptures anciennes. Ce n'est qu'après la reconstruction complète du jubé qu'on pourra étudier les mesures à prendre pour en compléter la décoration par la polychromie et la statuaire, et sur l'un et l'autre point, ce travail complémentaire doit être aussi sobre que possible.

Il reste encore à étudier :

1° La restauration de la partie inférieure du monument. Là, plus d'un problème reste à résoudre : la plupart des arcades sont faussées par l'introduction de membres étrangers ; on voit à leur naissance des nervures qui s'interrompent brusquement et dont les parties manquantes semblent avoir servi à composer d'autres arcs, qui n'existaient pas primitivement. Il y a là tout une étude à faire pour retrouver la construction ancienne comme on a trouvé la décoration primitive ;

2° La décoration de la façade, vers le chœur, est à étudier tout entière, si tant est qu'elle ait jamais existé, car elle semble avoir été nulle antérieurement, et l'on peut croire que cette partie du jubé était cachée jadis par le revêtement des stalles.

Pour ces deux catégories de travaux, dont la première seule est urgente, il devra être soumis des dessins précis.

Ce n'est qu'après la présentation d'un projet pour le rétablissement de la partie inférieure du jubé qu'on pourra apprécier exactement la somme encore nécessaire pour la restauration de ce monument; mais dès à présent l'on suppose qu'une somme d'une quinzaine de mille francs sera plus que suffisante pour l'achèvement de ces travaux, 4,000 francs environ restant encore disponibles pour les continuer. Il y aurait donc lieu de mettre immédiatement en liquidation les derniers subsides promis, l'ensemble des travaux exécutés ayant droit d'ailleurs à toute l'approbation de la Commission, et de s'entendre avec les diverses autorités intéressées pour leur achèvement

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Le Collège a approuvé les plans relatifs à la construction d'un théâtre flamand à Bruxelles. Il n'a pas cru devoir présenter des observations sur ce projet, œuvre de M. l'architecte J. Baes, ne voulant pas empêcher la réalisation de certaines conceptions architecturales qui passent aujourd'hui pour des nouveautés, alors surtout que les plans avaient déjà reçu l'approbation de la ville de Bruxelles. Il a paru préférable de laisser faire cette expérience, qui peut être d'utilité générale. Théâtre flamand, à Bruxelles.

EDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Ont été approuvés :

1° L'avant-projet relatif à la construction d'un presbytère à Droogenbosch (Brabant); Presbytère de Droogenbosch

Presbytère de Droogenbosch.

2° Le devis modifié (fr. 2,681-59, au lieu de fr. 3,051-55) des travaux de restauration à exécuter au presbytère de Poederlé (Anvers);

Presbytère de Saint-Nicolas, à Nivelles.

3° La dépense supplémentaire de fr. 5,879-25, résultant de la restauration du presbytère de Saint-Nicolas, à Nivelles (Brabant).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

Église de Ruysbroeck.

1° Le projet dressé par M. l'architecte Dumont pour l'agrandissement de l'église de Ruysbroeck (Brabant);

Église de Chapelle-lez-Herlaimont.

2° Le projet relatif à la construction d'une sacristie à l'église de Chapelle-lez-Herlaimont (Hainaut);

Église de Herck-Saint-Lambert.

3° La demande de l'administration communale de Herck-Saint-Lambert (Limbourg) tendante à obtenir l'autorisation d'employer le système de la régie pour les travaux d'agrandissement du jubé de l'église de cette localité;

Église de Chératte-Saint-Joseph.

4° Les dessins relatifs à l'exécution d'un vitrail et à l'ameublement de l'église de Chératte-Saint-Joseph (Liège) : auteur, M. A. Van Assche;

Église de Sainte-Élisabeth, à Gand.

5° Les plans relatifs à l'exécution d'objets mobiliers destinés à l'église de Sainte-Elisabeth, à Gand, comprenant une chaire, des stalles et des confessionnaux : auteur, M. A. Van Assche;

Église de Graty-sous-Hoves.

6° Le projet relatif à l'exécution d'une chaire de vérité pour l'église de Graty-sous-Hoves (Hainaut) : architecte, M. Muller;

Église de Wommersom.

7° Un projet de baldaquin destiné à l'église de Wommersom (Brabant);

8° Le maintien dans l'église de Louise-Marie, à Etichove (Flandre orientale), d'un confessionnal placé sans autorisation préalable; Église de Louise-Marie, à Etichove.

9° La proposition tendante à autoriser la démolition du maître-autel de l'église de Cappellen (Anvers); il résulte des renseignements qu'a fournis l'un des dessinateurs attachés à la Commission que l'état de détérioration de la partie supérieure de l'autel est tellement prononcé qu'il y a impossibilité absolue de conserver ce meuble; Église de Cappellen.

10° La demande du conseil de fabrique de l'église d'Eecloo (Flandre orientale), tendante à obtenir l'autorisation d'aliéner le mobilier provenant de l'ancienne église de cette localité. D'après les documents soumis à la Commission, aucun des objets qui composent ce mobilier ne paraît remarquable au point de vue de l'art ou de l'archéologie. Église d'Eecloo.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé les projets des travaux de restauration à exécuter aux églises de : Restauration de diverses églises.

Malempré (Luxembourg) : réparations diverses;

Hensies (Hainaut) : consolidation des supports de la charpente de la tour et de l'établi de la cloche;

Swevezeele (Flandre occidentale) : réparation des toitures;

Cambron-Saint-Vincent (Hainaut) : réparations diverses à l'église et au presbytère;

Ingelmunster (Flandre occidentale) : renouvellement d'une partie de la toiture;

Sainte-Croix, à Ixelles (Brabant) : réparation de la flèche;

Isières (Hainaut) : réparations des toitures;

Rousbrugge (Flandre occidentale) : tour ;

Contich (Anvers) : réparations diverses ;

Seraing (Liège) : travaux de consolidation et de soutènement.

La Commission a également approuvé le compte rendu des travaux exécutés jusqu'à ce jour au vaisseau de la cathédrale de Saint-Bavon, à Gand.

Église des Carmes-Chaussés, à Gand.

— A la demande de M. le Ministre de l'intérieur, la Commission a prié l'un de ses membres, M. Pauli, de lui adresser un rapport détaillé sur les travaux d'appropriation et de restauration qui ont été exécutés à l'ancienne église des Carmes-Chaussés, à Gand, en vue de l'installation d'un Musée d'art industriel des siècles passés.

Il résulte du rapport de M. Pauli que les frais d'acquisition du local, sa restauration, son appropriation et son ameublement s'élèvent à environ 131,000 francs. Cette somme comprend :

1° Prix d'achat du bâtiment . . . . fr.	62,764	82
2° Frais d'appropriation	30,000	»
3° Construction de l'habitation du concierge.	8,700	»
4° Chauffage à l'eau chaude	7,100	»
5° Mobilier	12,000	»
6° Frais supplémentaires pour le renouvellement complet de la toiture, paratonnerre, etc.	10,500	»
Fr.	131,064	82

Tous les travaux énumérés ci-dessus sont terminés ou sont sur le point de l'être, et le Musée ne tardera pas à être livré à sa destination.

En dehors des travaux d'appropriation et d'ameublement

proprement dits, la ville de Gand s'est imposé une dépense supplémentaire pouvant être évaluée de 18,000 à 20,000 francs, en vue de conserver au local son caractère primitif. La voûte en bardeaux de la nef principale a été complètement renouvelée ; la voûte en plein-cintre plafonnée de la nef latérale a été remplacée par une voûte ogivale en bardeaux et les lucarnes qui l'éclairent ont été reconstruites dans leur forme originelle ; les chapiteaux et les bases des piliers ont été restaurés partiellement et il en est de même des meneaux des fenêtres et des culs-de-lampe recevant la retombée des voûtes des bas-côtés. Ces travaux, que la ville aurait pu se dispenser de faire exécuter sans inconvénients pour la destination de l'édifice, ont été ordonnés par elle uniquement dans le but de conserver au bâtiment son caractère primordial et augmenter par là l'intérêt qui s'attache au nouveau musée archéologique.

Église de Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand.

— M. le Ministre de la justice ayant désiré être renseigné sur la marche des travaux de restauration de l'église de Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand, le rapport ci-après a été adressé à la Commission, pour la mettre à même de satisfaire à la demande de M. le Ministre :

« Monsieur le Président,

» Dans mon rapport en date du 21 juin 1885, j'ai eu l'honneur de vous rendre compte de la marche des travaux de restauration de la façade principale de l'église de Notre-Dame-Saint-Pierre, à Gand.

» Depuis cette époque, les travaux ont été interrompus de façon que toute la partie inférieure de la façade, ainsi que le portail principal d'entrée, sont inachevés.

» D'après le devis dressé par M. l'architecte De Perre une somme de fr. 4,115-02 suffirait pour compléter ce travail.

» Il est à remarquer toutefois que la plus grande partie de ces travaux est comprise dans le devis général; il ne reste donc en réalité qu'à autoriser les travaux supplémentaires, évalués à 1,956 francs, plus les honoraires à 5 p. c. dus à l'architecte, soit une dépense totale de fr. 2,053-80.

» Agréez, etc.

» Gand, le 9 août 1884.

» (Signé Ad. Pauli. »

La Commission s'est ralliée aux conclusions de ce rapport.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

MUSÉE ROYAL D'ANTIQUITÉS, D'ARMURES & D'ARTILLERIE

Nomination du Président de la Commission

LÉOPOLD II, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, SALUT.

Vu Notre arrêté du 3 mai 1879, portant règlement organique du Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie;

Vu l'arrêté du mois d'octobre 1882, déterminant le nombre des membres de la Commission directrice de l'établissement;

Sur la proposition de Nos Ministres de l'agriculure, de l'industrie et des travaux publics et de la guerre,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. M. R. Chalon, actuellement Vice-Président de la Commission directrice du Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie, est nommé Président de ladite Commission.

Art. 2. Nos Ministres de l'agriculture, de l'industrie et

des travaux publics et de la guerre sont chargés, chacun en ce qui le concerne, de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles le 13 septembre 1884.

(Signé) LÉOPOLD.

Par le Roi :

Le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) A. BEERNAERT.

Le Ministre de la guerre,

(Signé) PONTUS.

Pour expédition conforme :

Le Secrétaire général du Ministère de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

BELLEFROID.

VERRES FABRIQUÉS AUX PAYS-BAS

A LA « FAÇON DE VENISE » ET « D'ALTARE »

4e LETTRE

au Comité du Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie (1)

Messieurs,

A mesure qu'on approfondit un sujet et qu'on consulte archives ou actes de l'état civil, les résultats des recherches se multiplient à tel point que parfois on se sent débordé.

J'en suis là aujourd'hui, et je suis obligé d'ajourner ce qui concerne les nouvelles découvertes faites aux archives d'Anvers et de Namur par MM. Génard (2) et van de Casteele (3).

---

(1) Voir les trois premières lettres, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, pp. 133 et 333; XXIII, p. 9.

(2) *Bulletin des archives d'Anvers*, XIII, p. 421, et XIV, p. 128. M. Génard en a publié des tirés à part, avec dédicace en l'honneur de l'auteur des présentes lettres, qu'il veut bien considérer comme le promoteur de ses recherches et de leur publication.

(3) *Annales de la Société archéologique de Namur*, XVI (1884), p. 202.

Aujourd'hui j'ai à vous entretenir plus spécialement de la verrerie à la façon d'Altare, qui a joué un grand rôle dans la fabrication artistique du verre aux Pays-Bas.

Les archives héraldiques de Lefort, au dépôt de l'État, à Liège, ont révélé la présence en cette ville, à la date de 1658, de deux verriers d'Altare, Jean et Joseph Castellano, dont le premier a quitté son frère en 1647, pour aller s'établir à Nevers, en France.

Chacun des deux frères a fait souche, l'un à Liège, l'autre à Nevers.

D'où ces relations entre Liège et Nevers?

Altare, je l'ai déjà dit, faisait partie du marquisat de Monferrat, apanage des ducs de Mantoue de la maison de Gonzague, et ceux-ci depuis le XVIe siècle possédaient, en outre, le duché de Nevers, plus Rethel en Champagne, par suite du mariage d'un Gonzague avec une princesse de la maison de Clèves.

Clèves est une contrée voisine du pays de Liège; les ducs de Clèves avaient le titre et exerçaient les fonctions de protecteurs d'Aix-la-Chapelle, jusqu'où s'étendait le diocèse de Liège.

Le duc de Nevers possédait différentes terres en Flandre, c'est-à-dire aux Pays-Bas, autre contrée voisine de la principauté de Liège, et, en outre, l'union entre la famille de Clèves et celle de Gonzague avait apporté à celle-ci les terres souveraines d'Outre-Meuse (1).

Des relations entre des personnages habitant Liège et la famille de Gonzague se révèlent d'ailleurs dans le mariage,

(1) De Gonberville, *Les Mémoires du duc de Nevers*, I, pp. 16 et 171.

en 1634, de l'ex-chanoine de Saint-Lambert, François de Lorraine, avec sa cousine Claudine de Lorraine, dont la mère était Marguerite de Gonzague, sœur de Ferdinand et Vincent II, ducs de Mantoue, et cousine de Charles de Gonzague, duc de Nevers.

Cela explique non seulement comment des verriers d'Altare, mais même comment des verriers de Champagne, dont Rethel faisait partie, sont allés s'établir à Liège; indépendamment des gentilshommes verriers d'Altare, dont je reparlerai, voici un verrier champenois sur lequel je ne reviendrai plus (ne pouvant le rattacher à la verrerie artistique) : on lisait, en l'église Saint-Thomas à Liège, l'épitaphe d'un Remy Joltrin, verrier « français, natif de Rethel en Champagne », mort à Liège, où il était établi et où il s'était marié le 16 avril 1646 (1).

Il y a donc lieu de s'occuper parallèlement de l'histoire du verre artistique en France et aux Pays-Bas.

France.

L'historien de Thou (2) nous apprend que Henri II avait établi à Saint-Germain en Laye des verreries à l'imitation de celles de Venise, et l'on découvre, en effet, des lettres patentes du 15 juin 1551, enregistrées au Parlement le 5 février 1552 (3), par lesquelles Henri II accorde à Theseo

---

(1) Rens. de M. le chanoine Henrotte.

(2) *Histoire*, XIV, 141; voy. aussi Legrand d'Aussy, *Histoire de la vie privée des Français*, III, p. 186 (2e édit., par Roquefort, p. 222, qui rapporte erronément cette innovation à Henri IV).

(3) Isambert, *Recueil général des anciennes lois françaises*, XIII, 184.

Mutio, gentilhomme verrier, natif de Bologne (1), le privilège exclusif de fabriquer et faire fabriquer en France les « verres, miroirs, canons et autres espèces de verreries *à la façon de Venise.* »

Les lettres patentes rapportent que Mutio, à la persuasion de notables personnages, avait quitté son pays natal pour importer en France la verrerie à la façon de Venise ; qu'il avait été obligé de s'outiller à très grands frais et qu'il était parvenu à fabriquer des verres qu'on trouvait « de même beauté et excellence que ceux qu'on voulait (lire : soulait, de *solere*, avoir l'habitude) apporter de Venise ; enfin, qu'il y avait lieu de le protéger contre la crainte de se voir victime de contrefaçons de « son dit ouvrage à la façon de Venise, et par ce moyen frustrer du remboursement des frais et mises par lui à sa venue et commencement, soutenus et faits » dans le royaume.

Palma Cayet (2) ajoute que la verrerie de Saint-Germain avait été installée avec grande solennité, et Legrand d'Aussy (citant les *Observations* de Belon sur les singularités trouvées en Grèce et en Asie), dit, de son côté, que les verriers de Saint-Germain, ne pouvant se procurer les cendres de Venise et les cailloux du Tessin, employés à Murano, y suppléèrent par le sablon d'Étampes (qui fut trouvé meilleur) et par les soudes de Provence.

---

(1) Le prénom du verrier est écrit Thes*es* ou Thes*eo*, d'où la rectification toute naturelle *Theseo*, faite déjà par M. Pinchart (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXI, p. 371).

Il est dit originaire de *Boulogne-la-Grâce*, ce qui indique Bologne en Italie, qualifiée la *grasse*, à cause de la fertilité de son terroir (voir les Dictionnaires de Moreri et de Thomas Corneille).

(2) *Chronologie septenaire de l'Histoire de la Paix*, etc. (édit. de 1611), p. 410 v°.

Malheureusement, à cause des guerres civiles, la verrerie de Saint-Germain continua seulement jusqu'au règne de Charles IX, où, selon l'expression de Palma Cayet, « elle s'était entremise et de tout cessé. »

Henri III, successeur de Charles IX, fut un grand admirateur de l'industrie verrière d'Italie ; de passage à Venise, à son retour de Pologne, il alla loger à Murano, y visita les fabriques de verre et y fut l'objet de fêtes somptueuses organisées par la sérénissime république (1) ; mais si son admiration se manifeste en Italie par une concession générale de noblesse à tous les verriers de Venise et Murano (2), on ne signale de lui aucun effort pour protéger en France la fabrication du verre à la façon italienne.

Il appartenait à Henri IV et à ses zélés conseillers, Olivier de Serre (3) et Laffemas, de favoriser l'art du verre, comme tant d'autres arts de luxe, en dépit de la résistance de Sully, l'homme utilitaire et pratique (comme nous le qualifierions aujourd'hui). Le grand roi avait du reste devant lui l'exemple de Louis de Gonzague, duc de Nevers, prince de grand

---

(1) Le Gendre, *Nouvelle histoire de France*, II, p. 709 ; de Thou, *l. cit.*, VII, p. 78, de la trad., qui cite parmi les compagnons de Henri III, à Venise, Louis de Gonzague, duc de Nevers, dont il sera question ci-après.

(2) Cecchetti, *Monografia della Vetraria veneziana*, p. 267.

(3) De Thou, latinisant ce nom, en avait fait *Serranus*, comme il appelait Chartier = *Quadrigarius*, d'Entraygues = *Interamnes*, Joyeuse = *Lepidus*, etc. Les traducteurs et copistes en ont fait un « certain Serran, » dans lequel il serait difficile de reconnaître Olivier de Serre.

De Thou appelait aussi un connétable et un maréchal de France : *magister equitum* ou *tribunus militum* ; il est vrai qu'en Belgique, de nos temps, un capitaine de grenadiers a été appelé sur une médaille officielle : COH. PRIMAE EXERCIT. BELG. CENTVRIO....

mérite (1), dont un de ses historiens, Guy Coquille, disait : « Les affaires du menu peuple étaient les siens propres plus importants. Il s'est donné à cognoistre et sçavoir toutes sortes d'affaires et négoces, voire jusques aux subtilités et petites inventions dont chacun use en son art, science ou mestier. » C'est à lui, en effet, qu'on attribue la création de l'industrie de la faïence à Nevers, à l'aide d'artistes italiens, par suite de la découverte faite dans le Nivernais de terres propres à la fabrication des majoliques.

Louis de Gonzague, devenu duc de Nevers et de Rethel, par son mariage avec Marie de Clèves, inaugura ce que de Saintemarie appelle le siècle d'or de Nevers ; il ne pouvait manquer de songer aux gentilshommes altaristes, sujets de son neveu le duc de Mantoue, et Palma Cayet nous parle de son intervention, en un passage important à citer, parce qu'il démontre que la verrerie d'Altare était bien une verrerie artistique et non simplement industrielle, comme on pourrait être tenté de le croire.

« Le duc de Nevers, en sa maison de Nevers, avait faict recommencer ledit artifice de verreries de cristal à la façon de Venise, non seulement pour les *verres de cristal, mais pour les couleurs de topase, esmeraudes, jacinthes, aigues-marines, autres jolivetez qui approchent du propre naturel des pièces vrayes orientales.* »

---

(1) Il faut, à l'égard de ce prince, se défier du témoignage de Sully, qui ne pouvait pardonner à Louis de Gonzague d'être possesseur de Nevers, alors que Nevers avait appartenu à la maison de Béthune, dont était Sully. « La mort du duc de Nevers, dit SULLY, *Mémoires*, III, p. 15 (édit. de l'abbé DE L'ÉCLUSE), délivra enfin le roi d'un serviteur aussi incommode qu'inutile. » Cfr. *ibid.*, II, p. 346, et DE SAINTEMARIE, *Recherches historiques sur Nevers*, p. 215.

Maître Adam (Billaut), qui vivait dans la première partie du XVIIe siècle, et qui imprima ses *Chevilles* en 1644, y cite, en parlant de Nevers :

Ses fragiles bijoux et ses trésors de verre.

Ce qui prouve que les traditions de la fabrication artistique du verre, dont parle Palma Cayet, avaient été conservées dans la ville natale du menuisier-poète de Nevers.

Pour en terminer avec la verrerie de Nevers, suivons ses traces au XVIIe siècle et au XVIIIe.

Quoique, d'après Legrand d'Aussy, Labarte affirme que les fabriques de Nevers, après Henri IV, ne firent que languir, le poète Thomas Corneille (1) déclare, sous Louis XIV, que « ce qu'il y a de plus remarquable à Nevers, c'est la verrerie qu'on peut appeler le *petit Muran* (Murano) *de Venise* pour la rareté des divers ouvrages de verre qui s'y font, et qu'on transporte dans toutes les provinces de la France. »

Voilà certes encore une preuve du caractère artistique de la fabrication des Altaristes, puisque Corneille compare leurs œuvres à celles de Murano.

Et il s'agit bien d'Altaristes ; car Lefort nous fait connaître deux générations de membres de la famille Castellano, établis à Nevers :

Jean Castellano (cité plus haut), époux de Marie Ponta, qui était, comme lui, originaire d'Altare. Il est mentionné dans un certificat de noblesse des consuls d'Altare du 6 juin 1662, légalisé par l'évêque de Nola, et dans un arrêt d'ad-

---

(1) *Dictionnaire universel, géographique et historique.* Paris, 1708.

mission aux privilèges de la noblesse, rendu en France par le Conseil d'État, le 9 avril 1666.

Son fils, Michel Castellano, écuyer, maître de la verrerie de Nevers, reconnu noble en France par déclaration du 14 juin 1667 ; or celui-ci vivait encore en 1715, époque où il signe un acte à Nevers.

Les fournaises de Nevers paraissent n'avoir pas été éteintes de sitôt, car les différents dictionnaires spéciaux publiés au XVIIIe siècle, depuis celui de Baudrand (1705) jusqu'à ceux de Bruzen de la Martinière (1736), d'Expilly (1768) et à celui de Moréri (1), parlent tous de la verrerie de Nevers dans les termes les plus élogieux, comme d'une chose que les voyageurs ne négligent pas de visiter, etc., etc...., tandis que ces publications sont absolument muettes sur les verreries à l'italienne de Lyon, Melun, Paris, dont je reparlerai plus loin.

Et il doit exister encore d'autres louangeurs de la verrerie artistique de Nevers, car Touchard-Lafosse (2) écrit ceci : « Les écrivains de l'époque citent les verreries qui existaient dans son enceinte. On doit présumer même que les articles de ce dernier produit n'étaient pas exécutés sans quelque sentiment de l'art, puisque plusieurs auteurs parlent des *vases à pied* (3), qui sortaient des verreries de Nevers. »

J'en étais là de mon travail, où j'avais, par inductions,

---

(1) Savary pourtant, dans son *Dictionnaire de commerce*, publié en 1742, ne cite Nevers que pour les faïences.

(2) *La Loire historique, pittoresque et biographique*, II, p. 618.

(3) Cette indication mettra sans doute M. l'abbé Boutillier sur la voie pour retrouver les auteurs cités que j'ai, quant à moi, cherchés en vain.

conclu à l'existence de la verrerie de Nevers jusqu'à une époque avancée du XVIIIe siècle, quand des renseignements nouveaux me sont parvenus, qui confirment ma thèse.

M. l'abbé Boutillier, curé de Coulanges-lez-Nevers, vice-président de la Société Nivernaise des lettres, sciences et arts, à Nevers, qui m'avait été signalé par M. Mariano Brondi comme s'occupant des verriers d'Altare établis à Nevers, a bien voulu m'adresser le résumé de son étude, qui paraîtra sous peu, sous le titre d'*Histoire des gentilshommes verriers et de la verrerie de Nevers.*

Il divise l'histoire de la verrerie de Nevers en trois périodes :

« PREMIÈRE PÉRIODE (2e moitié du XVIe siècle). *Les Sarode* (1). Jacob Sarodo, natif d'Altare, quitte Lyon, puis Melun, et vient à Nevers fonder la verrerie à l'appel du duc de Nevers, Louis de Gonzague. On le rencontre dès 1585 sur les registres paroissiaux. Il fait enregistrer les privilèges royaux concédés aux gentilshommes verriers. D'humeur aventureuse et véritable artiste, Jacques Sarode quitte Nevers et va fonder une autre verrerie à Paris. Son neveu, Horace Ponte, lui succède comme maître de la verrerie de Nevers avec Vincent Sarode, frère de Jacques, et quantité d'autres membres de ces deux familles. Les échevins, fiers de leur verrerie, offrent aux princes et grands seigneurs de passage à Nevers des verres de cristal raffiné.

---

(1) Les Sarode, Ponte, Castellan, de Bormiol, dont il est question dans le résumé du travail M. de l'abbé BOUTILLIER, sont membres des familles Saroldo, Ponta, Castellano, Bormiolo, toutes d'Altare. Le nom de Perrotto a aussi été signalé en cette localité, et M. Mariano BRONDI m'apprend que des Perrotti existent encore à Bormida, aux environs d'Altare.

» Première période, suite (1600-1645). Horace Ponte, deuxième maître de la verrerie de Nevers. Nombreux marchés pour achats de bois, de soude, de terre blanche, de cailloux blancs. Intervention, au mois d'août 1619, de Charles de Gonzague, auprès du Roi, en faveur d'Horace Ponte et François Sarode, contre Bernard du Buisson, gentilhomme verrier français, se disant syndic des gentilhommes verriers français. Mémoire des curieux ouvrages de verre offerts à la Reine en 1622, lors de son passage à Nevers. Horace Ponte joint à son commerce de menu verre le trafic de gros verre ou verre à vitres, dont plusieurs manufactures importantes existent depuis longtemps dans les forêts du Morvand, près Nevers. (Ces fabriques sont tenues par des verriers d'origine lorraine, les d'Hennezel (1) surtout). C'est la période la plus brillante de la verrerie nivernaise. Horace Ponte meurt à la fin de l'année 1645. Sa veuve, Suzanne d'Albane, d'ailleurs fort riche, cesse la fabrication, mais reste à Nevers, où elle meurt en 1666 ou 1667.

» Deuxième période. *Les Castellan* (1647-1726). La princesse Marie de Gonzague ne veut pas que l'œuvre de Ludovic périsse; elle fait venir encore d'Altare, Jean Castellan, lequel arrive à Nevers au mois d'août 1647, avec son neveu Bernardo Perrotto. Ce Bernard Perrot s'en va ensuite à Orléans, après que le contrat d'association avec son oncle a été rompu, et il y fonde une verrerie sous le patronage du duc d'Orléans; il y fait souche. Jean Castellan obtient de Louis XIV, en 1661, des lettres patentes lui concédant le

(1) Les Hennezel, de Hennezelles et autres variantes, sont des verriers de Lorraine, dont le nom est cité par MM. Houdoy, van de Casteele, etc., à propos des Pays-Bas et du pays de Liège.

privilège de la vente de tous ses ouvrages de verrerie, pendant trente années, sur la rivière de Loire, depuis Nevers jusqu'à Poitiers, à l'exclusion de tous autres marchands, à l'exception toutefois des verres de Venise et des verres de fougère verte, qui n'auraient été mis en couleur, lesquels peuvent être débités et vendus dans toute l'étendue du royaume. Jean Castellan meurt en 1670 ; son fils Michel lui succède, avec son beau-frère, Marc de Bormiol, époux de Marie Castellan. A partir de 1685, il reste maître de la verrerie et meurt en 1721, âgé de 76 ans. Sa veuve, Marie Gentil, continue pendant quelques années, mais est obligée d'abandonner une charge au-dessus de ses forces.

» Troisième époque. *Les Bormiol* (1726-1780). Bernard de Bormiol, neveu de Michel Castellan, rachète la verrerie et obtient des privilèges royaux. Lui aussi était d'origine altarèse. Louis Castellan, fils de Michel, devenu majeur, s'efforce en vain de rentrer en possession des privilèges accordés à son aïeul, Jean Castellan. Bernard de Bormiol meurt âgé de 71 ans, le 24 octobre 1745. Sa veuve, Catherine Lévèque, nommée tutrice de ses cinq enfants mineurs, continue la fabrication jusqu'en 1780, où la verrerie tombe, comme la plupart des faïenceries, sous le coup de la concurrence anglaise et le menace des malheurs qui se préparent pour la France. Analyse des registres de livraisons de la veuve de Bormiol. Ces registres nous donnent le détail de tout ce que fabriquaient nos verriers. »

Nous avons déjà vu apparaître dans ce résumé du travail de M. l'abbé Boutillier les noms des villes de Lyon, Melun, Paris ; il convient de recueillir à cet égard de plus amples détails, s'il est possible.

De la fabrication du verre à la vénitienne à Lyon, il y a peu à dire : cette industrie est mentionnée tout à fait en passant dans les lettres patentes de Henri IV, dont il va être parlé; mais ces lettres sont pleines de détails intéressants, en ce qui concerne Melun.

Rappelons-nous que Louis de Gonzague, duc de Nevers, avait fait venir à Nevers des verriers altaristes.

Henri IV ne pouvait se laisser devancer par les grands seigneurs de sa cour. Aussi Palma Cayet nous dit-il que « finalement il falloit que tous biens revinssent au Roy, victorieux de tous troubles et empeschements, pour faire revivre et régner un chacun art en sa propre splendeur et le ramener à sa perfection la plus grande qui puisse. Le duc de Nevers deffunct en donna au Roy les mouvements premiers... (1). »

Louis de Gonzague était mort en 1595, laissant les fournaises de Nevers florissantes : deux ans après, en août 1597 (2), Henri IV attirait à lui des verriers altaristes de Nevers, en leur accordant des privilèges pour la verrerie de cristal.

Le roi débute par cette déclaration écrite au camp d'Amiens; c'est tout un programme de la réforme du commerce et de l'industrie à cette époque : « Chacun sait assez bien quel bien, profit et utilité est provenu à tous les

---

(1) Bien que la correspondance de Henri IV et de Louis de Gonzague (1589 à 1595) soit très volumineuse (*Mémoires du duc de Nevers*, II, pp. 207 à 377), on n'y retrouve rien au sujet des manufactures de verre; mais il est probable que DE GOMBERVILLE, éditeur de ces *Mémoires*, aura élagué tout ce qui ne concernait pas les événements politiques.

(2) ISAMBERT, *l. cit.*, XV, p. 164.

royaumes et républiques par le moyen des arts et sciences, seul fondement de leurs richesses et embellissemens, et combien les hommes qui par leur long estude, diligence et expérience, les ont inventés et introduits, ont esté recognus, honorés et récompensés d'un si louable labeur, afin que tant par leur témoignage que par la prospérité de leurs mérites, les autres fussent poussés d'un même désir à rechercher, à leur exemple, non seulement la perfection des premières inventions, mais encore à trouver, avec plus haute contemplation, plus hautes et plus belles choses non cogneues à l'antiquité, pour s'acquérir par là une honorable louange... »

Le roi déclare que Jacques et Vincent Sarrode, frères, et Horace Ponte, leur neveu, ont agi conformément à ces préceptes, en l'art et science de verrerie, dans les fourneaux et verreries de cristal de Lyon et Nevers ; qu'ils y ont acquis telle réputation en la perfection de leurs ouvrages, que la plupart des verres dudit cristal dont on s'est servi à la cour et à la suite du roi, et partout dans le royaume, ont été apportés des verreries de Lyon et de Nevers. En conséquence, il renouvelle en leur faveur les privilèges successifs de ses prédécesseurs.

Spécialement, à l'effet de diminuer le prix du transport et par conséquent de la marchandise livrée à Paris, il autorise les Sarrode et Ponte à établir une verrerie à Melun sur la Seine, avec privilège dans un rayon de trente lieues autour de Paris, et avec révocation de tous privilèges contraires qui pourraient être, par inadvertance, accordés à d'autres.

La seule exception contenue dans le privilège concerne les verreries de Feugère et de Pierre, qui se trouvent établies et s'établiront aux environs de Paris et de Melun, et

Poirson (1) a pensé que Feugère et Pierre sont les noms de deux fabricants; mais il y a lieu de se demander s'il ne s'agit pas de genres de fabrication.

En effet, la verrerie se servait, on l'a vu plus haut, de cailloux du Tessin, de cailloux blancs, pour fournir la silice nécessaire à la fabrication du verre ; de là peut-être la dénomination de « verrerie de pierre. » Quant à celle de verrerie de feugère, elle pourrait bien correspondre à la fabrication du « verre de fougère » que j'ai déjà, Messieurs, eu occasion de vous signaler (2). J'ai retrouvé depuis la mention de congés, accordés de 1528 à 1548 aux verriers de Normandie pour opérer dans des forêts la coupe des fougères qui, réduites en cendres (3), formaient la soude à combiner avec le sable pour la fabrication du verre (4). De plus, Savary (5) divise les verres à boire en deux classes, les verres de cristal et les verres de fougère : d'où la conclusion que, d'après le diplôme de Henri IV, le privilège pour la fabrication du verre artistique ne préjudicie pas à ceux qui ont été ou pourraient être accordés au verre ordinaire. Cela et pas autre chose.

---

(1) *Histoire du règne de Henri IV*, 2e partie, 1er vol., p. 81.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 168.

(3) M. Mariano Brondi m'écrit que ce procédé normand est encore en usage à Altare. De mon côté, je lui signale que les verriers de Normandie s'appelaient « *les Messieurs* » (Millet, *Histoire d'un four à verre de l'ancienne Normandie*, p. 40), de même que ceux d'Altare étaient qualifiés de « *les Monsù.* » Ce seraient là des indices d'origine normande : M. Buffa, m'écrit le même M. Brondi, ne persiste pas, par suite de mes observations, à soutenir l'origine flamande des Altaristes.

(4) Millet, *l. cit.*, p. 10; voy. aussi Savary, *l. cit*, IV, p. 1189.

(5) *L. cit.*, p. 1196; M. l'abbé Boutillier, dans son résumé, on l'a vu ci-dessus, parle aussi de « verres de fougère. »

Quoi qu'il en soit, les noms de Sarrode et de Ponte sont bien des noms d'Altaristes : le premier n'est autre que celui des Saroldi, déjà mentionné dans ma troisième lettre (1), où apparaît également celui de Ponte, qui a de nouveau été mentionné ci-dessus, comme étant celui de la femme de Jean Castellano.

Ces Saroldi ne se contentèrent pas d'établir une usine à Melun ; ils en fondèrent aussi une à Paris, car de Thou (2) parle formellement de verreries établies à grands frais par Henri IV, dans Paris même, à l'imitation de Venise, et cela ne peut se rapporter qu'aux frères Saroldi et à Ponte, qui avaient obtenu privilège, comme on l'a vu, à l'exclusion de tous autres, à trente lieues à la ronde de la capitale de la France.

C'est bien certainement à un de ces Saroldi, établi à Paris, que se rapporte l'incident suivant (3) :

Un Conseil de commerce avait été institué par Henri IV, et ce Conseil eut à se préoccuper des moyens de favoriser l'industrie française. Or, les gentilshommes verriers italiens refusaient de faire connaître à leurs apprentis français les secrets de leur art ; d'où, disait-on, grand préjudice pour les pauvres gentilshommes nécessiteux de France qui pou-

---

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 25.

(2) L'abbé DE L'ÉCLUSE, dans son édition des *Mémoires* de Sully (VI, p. 25, note), fait sans doute allusion à ce passage de DE THOU (d'autres auteurs n'ont pas été retrouvés), lorsqu'il dit : « Je trouve encore dans quelques écrits de ce temps-là qu'il s'établit des manufactures de cristal et glaces de Venise, de perles bien imitées, et plusieurs autres que le célèbre M. Colbert a portées depuis à une si grande perfection. »

(3) CHAMPOLLION-FIGEAC, *Mélanges historiques tirés des collections manuscrites de la Bibliothèque nationale* (Collection de documents inédits sur l'histoire de France), IV, pp. 170, 195, 196, 208, 287.

vaient pratiquer cette branche d'industrie sans déroger et dont les verreries étaient supprimées par la concurrence italienne.

On assigna devant le Conseil un des Italiens du nom de Serode; or, il s'agit bien d'un Altariste, car, dans sa réponse, il allègue qu'il ne peut, sans autorisation de son souverain, le duc de Mantoue, forfaire au serment de garder les secrets de son art, d'autant plus qu'au cas contraire tous ses ouvriers le quitteraient et abandonneraient, ce qui lui tournerait à grand préjudice.

A quoi il fut obvié, au témoignage de B. Laffemas (1), par lettres de naturalité accordées d'office (2) aux gentilshommes verriers italiens, par lesquelles ils se trouvaient dégagés de leurs serments envers leur patrie, et c'est ainsi que les Saroldi, devenus les de Sarode, seigneurs du Verger, ont fait souche en France, où on les a déjà rencontrés ci-dessus (3), où on les retrouve encore sous Louis XIV, et où enfin leurs descendants existent encore en Poitou (4).

Le détail suivant pourrait concerner la fournaise des Altaristes créée à Paris sous Henri IV : « On a vu autrefois, dit Savary (5), une verrerie assez considérable établie à Paris, dans le faubourg Saint-Antoine, mais qui n'a pu se

---

(1) Cité par Poirson, *l. cit.*

(2) Par mesure de défense nationale et non comme le dit Neymarck, *Colbert et son temps*, p. 276, à propos de lettres semblables accordées sous Louis XIV, à titre de récompense « pour services rendus au pays. »

(3) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 23.

(4) Benj. Fillon, *L'art de terre chez les Poitevins*, pp. 164 et 210. Les verriers altaristes du Poitou avaient pour auteur un Vincent de Sarode, qui est sans doute celui du privilège de Henri IV.

(5) *L. cit*, pp. 1197 et 1200.

soutenir et que le prix excessif des bois fit bientôt tomber; on n'y fabriquait que des verres à boire et quelques colifichets, façon de cristal. »

Mais comme Sauvat(1), en 1724, parle d'une verrerie existant alors au faubourg Saint-Antoine, il est à supposer plutôt qu'il s'agit d'une verrerie fondée par Colbert, dont je vais vous parler, et que la fournaise des Italiens, sous Henri IV, existait plutôt rue de la Verrerie ou de la Champverrerie, où, d'après le même, les vieilles gens avaient vu faire des verres.

C'est, en effet, comme je l'ai dit plus haut (2), dans « *un des faubourgs de Paris*, et autres endroits qui seront trouvés des plus commodes en ce royaume, » qu'au mois d'octobre 1665 (Lettres patentes enregistrées au Parlement le 12 janvier 1666), Louis XIV accorda à un Français, Nicolas Des Noyers, privilège non seulement pour la fabrication des « glaces et miroirs des mêmes et diverses grandeurs, netteté et perfection que celle que l'on fait et fabrique à Moran (Murano), près de la ville de Venise, » mais encore pour celle des « lustres, vases de toutes façons, verroteries pour les Indes, esmaux, pièces de cheminées, verres de cristal, services entiers de table, de toutes formes, manières et grandeurs, tant pour servir à l'ornement des maisons royales que pour la commodité publique, le tout par les ouvriers vénitiens qui sont ou qui viendront en ce royaume, et ce pendant le temps de vingt années (3). »

---

(1) *Antiquités de Paris*. (Paris, 1724), III, p. 505.

(2) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 16.

(3) Le texte de ce document, qui manque à la collection d'Isambert, est reproduit dans l'*Histoire de Paris*, de Félibien et Lobineau, V, p. 203.

Ce texte est simplement analysé par Alb. Neymarck, *Colbert et son temps*, p. 276.

Cfr. Expilly, v° *Paris*, pp. 415 et 417.

A la vérité, Des Noyers s'occupa plutôt de la manufacture des glaces, qu'il avait établie rue de Reuilly, au *faubourg Saint-Antoine* (1), et qui fut le berceau de la fabrication actuelle de Saint-Gobain (sujet rentrant dans la verrerie industrielle et non artistique); mais il n'est pas impossible qu'il se soit occupé aussi, dans un établissement spécial au même faubourg, de la fabrication des menus produits de l'art de la verrerie, à l'imitation de Murano.

C'est ainsi que Bussolin (2) rapporte que sous le ministère de Colbert quelques Français parvinrent à découvrir le procédé employé à Murano dans la fabrication du cristal et que, rentrés dans leur patrie, ils perfectionnèrent ceux qui étaient alors en usage.

Mais ce qui tranche la question, est un passage des mémoires de Louis XIV lui-même, rédigés en 1671, où il s'exprime en ces termes, pour l'année 1666, en distinguant les divers genres de fabrication : « Cet exemple fit établir en peu de temps dans mon état beaucoup d'autres manufactures, comme de draps, *de verres*, de glaces (3). »

— Quant aux autres verreries artistiques de France, celle de Nantes, dirigée par Ferro, en 1589 (4), ne reçut pas toute la protection sur laquelle elle pouvait compter; dès l'année suivante, Jean Ferro fut expulsé de la ville, sous prétexte qu'il faisait renchérir le combustible, et si plus tard il obtint

(1) Expilly, *l. cit.*

(2) *Les célèbres verreries de Venise et de Murano*, p. 54, d'après Parkes, *Essais chimiques*, IV, p. 95.

(3) *Mémoires* publiés par Ch. Dreyss (Voy. Gaillardin, *Histoire du règne de Louis* XIV, III, p. 466).

(4) Voy. ci-dessus, XXIII, p. 15.

par grâce de pouvoir continuer, ce ne fut qu'à charge de la singulière obligation de ne point acheter du bois (1).

Celles de Poitou ne sont plus mentionnées par aucun auteur du XVIIIe siècle.

Celles de Melun ont survécu ; mais l'industrie artistique ne paraît pas y avoir existé longtemps ; car Dulaure (2) ne parle plus pour cette ville que d'une fabrique de verres à vitres ; avant lui, le ministre Necker, dans son rapport à Louis XVI, ne cite rien de la verrerie ou même de la fabrication des glaces, comme d'une des industries de Paris (3), et Legrand d'Aussy (4), en France, à la fin du XVIIIe siècle, borne son énumération à trois verreries industrielles, dont celle d'Anor, en Hainaut.

— Pour compléter la liste des localités de la France où l'on a fabriqué du verre artistique, il se pourrait qu'on dut y ajouter Saint-Cloud.

En effet, Savary, après le passage cité plus haut à propos de la menue verrerie (dont la manufacture du faubourg Saint-Antoine), ajoute immédiatement qu'une manufacture semblable était établie à Saint-Cloud depuis le commencement du XVIIIe siècle, et avait assez bien réussi au point de satisfaire à la consommation de Paris.

Comme Savary (5) ajoute que de son temps les Français n'enlevaient plus à Murano les verres et vases de cristal,

---

(1) Guépin, *Histoire de Nantes*, p. 267.

(2) *Histoire des environs de Paris*, VI, p. 260.

(3) *Ibid.*, VIII, p. 465.

(4) *L. cit.*

(5) II, p. 485. Au vol. IV, pp. 1197 et 1200, Savary dit que les verres étaient imposés à l'entrée en France à raison de 10 livres le cent pesant, sauf ceux de Venise, qui payaient le triple.

soit pour boire, soit pour servir d'ornements, parce qu'ils avaient établi chez eux des « manufactures l'emportant beaucoup sur celles de Venise, » il faut croire que Saint-Cloud, dont il parle, et Nevers, qu'il omet, mais dont l'existence pour la fabrication des verreries artistiques est démontrée malgré son silence, faisaient amplement concurrence à Venise au siècle dernier.

Enfin Savary, qui imprimait son dictionnaire en 1742, paraît avoir ignoré l'existence d'une verrerie créée à Fontainebleau, deux ans auparavant, par Antoine Clériсy, de Moustier (1). Comme la mention de cette fabrique est tirée d'un « État des offices que le Roi entretient pour son service et ses maisons et bâtiments du Louvre, les Tuileries, Saint-Germain en Laye, Vincennes et autres, » il est à croire qu'il s'agit bien d'une verrerie artistique.

Il y a donc à ajouter aux villes où, en dehors de l'Italie, on a fabriqué du verre à la façon italienne, les villes françaises de Lyon, Saint-Germain, Saint-Cloud, Fontainebleau, Orléans, non citées par moi dans la nomenclature de la cinquantaine de villes où, en dehors de l'Italie, l'on a imité Venise et Altare.

— A l'étranger, j'ai encore à citer, outre ce que j'ai déjà dit : 1° Amsterdam, qu'un voyageur du XVIIIe siècle compare à Alexandrie d'Égypte, ville où, comme on le sait, on s'occupait de la fabrication du verre artistique. Invoquant un passage de Vopiscus (2), De la Barre de Beaumarchais (3)

(1) *Compte rendu de la Société française de numismatique et d'archéologie*, V (1874), p. 367.

(2) *Quatre Tyrans* (in Saturnino, VIII).

(3) *Le Hollandais* (lettres sur la Hollande ancienne et moderne, Francfort, 1758), 67.

dit : « C'est une ville opulente, où tout abonde, où personne ne vit dans l'oisiveté : les uns y soufflent le verre..., telle était autrefois Alexandrie, telle est aujourd'hui Amsterdam. »

2° Londres, où en 1670, le duc de Buckingham, voulant élever une grande manufacture de verres et de cristaux, recourut à Venise pour avoir quelques ouvriers (1) ;

3° En 1650 (2), on nous signale, en outre, des Berovieri travaillant en Angleterre et en France ; des Darduini, Mazzole, Santini, à Grätz ; un Serena, en Espagne ; des Zuffi, à Corfou. Tous étaient de Murano.

On le voit, l'Europe entière était exploitée par les verriers italiens, qui y avaient transporté leur industrie et qui fabriquaient partout du verre « à la façon de Venise. »

— Et puisque j'en suis à compléter ma liste, où figure déjà l'Asie Mineure comme ayant participé à cette fabrication extra-italienne de produits à la façon d'Italie, qu'il me soit permis d'y ajouter la Perse : d'après Savary, un Italien, dans des temps assez rapprochés de celui où il écrivait, s'était transporté en Perse et pour 50 écus y avait enseigné aux Persans à vitrifier la fritte et à souffler le verre. La première manufacture en fut établie à Schiras, qui s'est, depuis, dit-il, conservé la réputation de faire le plus beau verre. Celui d'Ispahan, au contraire, était le plus laid.

---

(1) Bessolix, *l. cit*, d'après Parkes, *l. cit.*, et Houghton, *Observations sur l'économie domestique et commerciale*, II, p. 43.

Labarte, *Histoire des arts industriels*, IV, p. 598 (2e édit.), pense néanmoins que les usines créées par le duc de Buckingham se livrèrent exclusivement à la fabrication des glaces et miroirs.

(2) Zanetti, *Guida di Murano*, p. 218.

Liège.

Après cet aperçu relatif à l'industrie du verre en France, où nous avons vu la grande influence de l'élément altariste, à Lyon, Nevers, Melun, Paris, Orléans, reprenons la fabrication artistique du verre à Liège.

Ici, à la différence de ce qui précède, où j'ai accumulé, pour ne plus y revenir, si possible, tous les renseignements relatifs à la fabrication, même non altariste, je laisse de côté la façon de Venise, et j'aborde directement l'époque où la façon d'Altare domine à Liège.

J'ai été en léger désaccord avec MM. Mariano Brondi et Buffa, les historiographes d'Altare, au sujet du caractère artistique de la verrerie de cette localité.

Ils fondaient leur appréciation sur le fait qu'on ne trouve à Altare, en fait de verres anciens, aucun produit qu'on puisse comparer à ceux de Venise; M. Brondi citait spécialement des sphères de verre qui ornent l'église de l'Annonciation, fondée en 1651, à Altare, par Matteo Buzzone, et des débris trouvés ou conservés à Altare; M. Buffa estimait que « l'art altariste fournissait les objets d'usage plus général et quotidien, tandis que l'art muraniste et vénitien, suivant les traditions de l'art byzantin, qui avait donné à Venise ses premiers maîtres, avait le monopole de la fabrication des objets de luxe, des verres à perles, à marguerites, à mosaïque, à imitation de pierres précieuses, des perles dites *conterie*, etc. »

Je pense bien les avoir ébranlés, en leur objectant que Louis de Gonzague, qui créa aussi à Nevers la faïencerie, à l'aide d'ouvriers italiens habiles dans l'art des majo-

liques (1), ne se fût pas donné la peine d'appeler dans son duché des Altaristes, s'il n'avait pas attendu d'eux des œuvres capables d'attirer l'attention et même l'admiration de Henri IV, telle que ce roi l'exprima dans les lettres patentes de 1597.

Au surplus, nous avons à ce sujet le témoignage d'un contemporain, Palma Cayet, qui parle précisément de l'imitation des pierres fines et « autres jolivetés » à Nevers, où les Altaristes seuls étaient établis.

A Liège, l'influence des Altaristes se signale d'une manière certaine, dès le second quart du XVIIe siècle.

En effet, nous trouvons, en l'année 1626, des documents de la cité de Liège (2), nous montrant deux Liégeois qui entreprennent en cette ville la fabrication du verre, à l'aide de « maîtres italiens. »

Cette dénomination générale de *maîtres italiens* est un indice d'origine altarèse ; en effet, tous les verriers signalés jusqu'ici comme venant de Venise ou Murano, se qualifient constamment de gentilshommes vénitiens ou muranistes ; aucun n'omet l'indication de cette origine, qui était une sorte de titre d'honneur. Les gentilshommes verriers venant d'Altare, plus modestes, ne se parent pas, comme les Vénitiens, de la désignation de leur patrie, et souvent ils se qualifient simplement d'Italiens : pour établir la provenance

(1) LAROUSSE, v° Nevers.

TOUCHARD-LAFOSSE, *La Loire historique, pittoresque et biographique*, II, pp. 638 et 698.

(2) *Recès de la Cité*, 1626-27, pp. 14 et 16 (Bibliothèque de l'Université à Liège). Ces documents sont du * 5 et du * 10 août 1626 (je désignerai par l'astérique les documents que n'a pas relevés M. VAN DE CASTEELE dans son travail cependant si complet).

de plusieurs d'entre eux, il a fallu procéder par des compléments de recherches dans les archives, ou par des inductions que facilite d'ailleurs le petit nombre des familles des *Monsù*, d'Altare.

La verrerie créée en 1626, à Liège, s'occupait de la fabrication des émaux et de la mise des verres en couleur; car les impétrants cités dans les documents de 1626, à raison des métiers dont il s'agit pour eux de faire relief (1), énoncent ainsi l'objet de leur industrie : « plusieurs contrefactures de pierres précieuses, esmailles de toutte sorte de couleur... » Ils énumèrent leurs ouvrages, « esquels entrent or, argent, esmailles, terres plombées et non plombées, couleurs, etc. »

Ce genre de travail est précisément celui qu'indique Palma Cayet comme étant à Nevers celui des Altaristes.

Mais il n'y a pas lieu de tirer argument de cela pour considérer le travail des émaux et de la mise en couleur du verre comme étant une spécialité des Altaristes : le procédé de la coloration du verre, déjà indiqué par Pline (2), avait été retrouvé à Venise, où un chimiste habile, Paolo Godi de Pergola, avait, dès le xve siècle, donné aux verriers Berovieri, une série de formules pour la coloration du verre,

---

(1) Ces métiers sont d'abord celui des orfèvres, ce qui se comprend, et ensuite, ce qui est moins explicable, celui des flockeniers ou chandelions. Cela était reçu à cette époque; car nous voyons à Middelbourg les marchands de verres et de graisse former une seule corporation (*Revue belge de numismatique*, 1874, p. 58), et en France les marchands de chandelles faisaient aussi le commerce de verres (*Encyclopédie, commerce*, III, p. 808).

(2) *Hist. nat.*, XXXVI, 66; XXXVII, 75; Treb. Pollio, *Hist. Aug.*, *in Gallien.*, XII, cite une anecdote où l'on voit l'impératrice Salonine, trompée par un marchand qui lui avait vendu de fausses pierres précieuses.

et l'historien Sabellico, parlant de ce siècle, raconte avec enthousiasme les merveilles de la fabrication de Murano, qui par leurs couleurs variées, rivalisaient avec les fleurs des prairies et les pierres précieuses (1).

Si l'on rapporte parfois à une date plus récente l'art de colorer le verre, c'est à raison d'une invention nouvelle des Magagnati, pour laisser au verre coloré toute sa transparence (2).

D'ailleurs, dès le commencement du XVIe siècle, Scribanius et d'autres auteurs, dont j'aurai occasion de parler ultérieurement, disent qu'à Anvers on travaillait à la mise du verre en couleur, et à Anvers l'élément vénitien domine; car c'est à peine si l'on peut y trouver parmi les verriers vénitiens un seul nom qui se rattache plus ou moins à Altare, c'est celui d'un verrier nommé Schinco ou Santo Schinco, nom qui ne paraît pas vénitien, mais qui était porté à Altare ou aux environs.

Si l'on ne peut tirer argument du genre de l'industrie, il est certain au moins que des Altaristes ont été employés dès le début dans la reprise de la verrerie à l'italienne à Liège, en 1626; car nous rencontrons en cette ville en 1625 un Antonio Buusson, Italien, qui s'y marie, et qui est bien certainement (3) le Antonio Buzzone ou de Buysson, Altariste, signalé par M. van de Casteele en 1665, comme se livrant encore à l'industrie du verre liégeois à la façon italienne

---

(1) TURGAN, *Les grandes usines*, IX, p. 61 et suiv ; LABARTE, *l. cit.*, IV, 208, 210; SAUZAY, *La verrerie*, p. 28

(2) YRIARTE, *Venise. Histoire, art, industrie*, p. 215.

(3) Ou son fils, du même prénom.

dans l'usine des Bonhomme, et celle-ci s'est signalée par le grand nombre d'Altaristes qui y ont été attachés.

Or il s'agit de démontrer que cette verrerie des Bonhomme et celle de leurs prédécesseurs, les de Glen, n'ont été que des continuations de celle de 1626, inaugurée pour le travail artistique du verre, à l'aide de gentilshommes altaristes

Les deux bourgeois de Liège qui fondèrent la verrerie de 1626 méritent de retenir un instant l'attention par leurs noms : ce sont *Gérard Heyne*, dit *des Preits*, et son gendre *Louis Marius*.

Si un acte de 1655, cité ci-après à propos de la veuve de ce dernier, ne le qualifiait de docteur en droit, je serais tenté de voir en lui quelque verrier d'Altare ou de Murano, d'autant plus que parmi les Marius qui apparaissent ci-après, tel est appelé *Mario* (contrat du 9 janvier 1666), tel autre est qualifié « gentilhomme verrier », titre que ne prennent pas à Liège les verriers autres qu'italiens. Cependant le nom de Mario n'est pas encore signalé soit à Altare, soit à Murano (1).

Mais peut-être Louis Marius est-il un descendant de verriers de 1569, que la cessation des verreries en 1607 aura rejeté dans une autre profession, et qui ayant conservé les traditions, aura excité son beau-père à rétablir cette industrie après le *tantisper omissum* de Foullon (2).

Heyne n'a pas conservé d'intérêt dans l'industrie verrière,

---

(1) Vriarte, p. 212, cite toutefois, en 1555, un Mario, peintre sur verre, à Venise.

(2) Revoir ce que j'ai dit à ce sujet, *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXII, p. 149.

dont on ne trouve pas de mention dans son testament en 1655, pas plus que dans celui de sa veuve en 1673 (1); peut-être céda-t-il son usine aux de Glen.

Mais si Marius, comme c'est probable, prit part à la cession, les siens restèrent attachés à la verrerie.

Un verrier important de Venise, Francisco Santino, engagé chez les Bonhomme, avait épousé Catherine Marius (2); or, un Louis Marius, distinct du gendre de Gérard Heyne, se qualifie oncle du fils de ce Francisco Santino (3); de plus, Francisco apparaît comme intéressé ou comme témoin en deux actes homogènes de même date (4), et l'un de ces actes est passé en la demeure de Mechtilde *des Preits*, veuve de Louis *Marius* (5).

Voilà une série de faits qui, à défaut des actes paroissiaux, où il y a des lacunes, peuvent être considérés sinon comme la preuve certaine, au moins comme un indice de l'existence dans la verrerie des Bonhomme de deux générations de Marius après Louis, le gendre de Heyne :

Louis Marius, mort en 1655.	=	Mechtilde des Preits.
Louis Marius, gentilhomme verrier, engagé en 1669, parrain en 1670, 1678, 1684 (6).		Catherine Marius, épouse de Francesco Santino.
Jean-Francesco Santino, engagé à la même date que son oncle Louis Marius.		

(1) Voir ces actes au greffe des échevins.

(2) Voir l'acte de naissance du fils, cité plus loin.

(3) Acte du notaire Pawea du 21 décembre 1669.

(4) *Ibid.*, 24 et 27 octobre 1655.

(5) Les actes de la paroisse de Saint-Adalbert nous font connaître le décès, à la date du 14 juillet 1655, de l'avocat Marius, qui fut enterré aux Minimes.

(6) Dans l'acte de 1670 (7 avril), il a pour commère Catherine Xanthin d'épouse

A la naissance de ce Jean Francisco Santino, assistèrent comme parrain et marraine, un maître de verrerie de Murano et la femme de l'un des deux frères Bonhomme (1).

De plus, un Benoit Marius, « gentilhomme verrier » qui n'a pu être rattaché aux précédents, était engagé chez les Bonhomme en 1666 : c'était peut-être encore un fils de Louis Marius-des Preits (2).

La verrerie des Bonhomme, où les Marius s'engagèrent, doit donc avoir été celle qui avait été fondée par le premier Louis Marius, et l'on retrouvera sans doute quelque jour l'acte de cession par ce dernier aux de Glen, auteurs des Bonhomme.

Ce qui vient d'être dit explique la continuation de la pré-

---

de Fr. Santino), qui apparaît encore en 1671, sous le nom de Catherine Marius, dans un acte de baptême d'un enfant de Louis Marius et de sa femme, nommée Elisabeth van Belgens.

(1) Voici cet acte de la paroisse Sainte-Véronne :

« 11 juni 1655, Johannes-Franciscus, filius Nobilis Domini Francisci de Sanctinis (*Santino*) Veneti Moraniensis et Dominae (*Annae*) Catharinae de Marys (*Marius*), conjugum, baptizatus est; suscipientibus Nobili Domino Gaspare Brunerot (*Brunoro*), Trium Coronarum (de la verrerie des Trois Couronnes, l'une des plus importantes de Murano) Veneti Moraniensis et Domicella Maria de Glen, uxore Domini Henrici Bonhomme. »

Ce Gaspar Brunoro apparaît en 1629, à Namur (acte cité par M. VAN DE CASTEELE, en son récent article).

(2) Le 24 janvier 1677, il assiste comme parrain avec Marie-Élisabeth Marius au baptême d'un enfant d'Engelhart Honderlach, verrier allemand, cité par M. VAN DE CASTEELE.

P. S. Pendant l'impression, je retrouve l'acte de naissance de ce Benoit Marius, à l'égard duquel ma supposition s'est réalisée (on y voit apparaître comme parrain, un personnage important de l'époque, le marquis romain Oct. de Buffalo, qui se trouvait alors à Liège pour le service du roi de France, DARIS, *Histoire du diocèse et de la principauté de Liège pendant le* XVII*e siècle*, I, p. 236) :

Paroisse Notre Dame aux Fonts : « 22 mars 1646. Benedictus Octavius, filius D. Ludovici de Marius et D^llae^ Mechtildis de Prez, conj.; susc. Illustriss. D. Octavio Marchione de Boufalocte, et D^ella^ Catharina de Marius. »

pondérance de l'élément altariste à Liège, sous les Bonhomme comme sous leurs prédécesseurs : sans contredit, il y eut aussi des Vénitiens ou Muranistes engagés à Liège, témoin le Santino cité; mais généralement leurs engagements sont postérieurs à ceux des Altaristes, et Santino ou autres de ses compatriotes furent précédés de longtemps par des *Monsù* d'Altare, qui avaient sans doute été attirés à Liège par Buzzone et les autres gentilshommes verriers italiens de 1626.

En 1638, les Bonhomme avaient déjà remplacé les de Glen; or, dans un contrat du *16 avril de cette année, Jean Castellano, celui qui depuis alla s'établir à Nevers, y figure avec Guillaume Varaldo : l'acte lui-même n'a pas été retrouvé; mais les termes en sont rappelés en un contrat du *5 mai 1645, où Joseph Castellano, frère de Jean, s'engage pour deux ans, aux conditions qu'avaient acceptées ce dernier : les redevances envers les consuls de l'Altar y sont stipulées payables par mois.

Le *24 juin 1645, devant le notaire Colbau, pareil contrat est signé pour un an par Genesio Varaldo et son frère Guillaume et enfin par Joseph Castellano, déjà nommé.

Ces trois actes sont antérieurs à ceux qu'a fait connaître M. van de Casteele, et si l'on y ajoute la convention qui a été contractée fort probablement en 1626 entre Heyne et Marius d'une part, Buzzone et les autres Altaristes d'autre part, l'introduction de la verrerie à la façon d'Altare est reportée à un quart de siècle en arrière.

Mais M. van de Casteele avait déjà posé les jalons pour des recherches à faire en remontant au delà de 1650.

D'une part, il nous cite la présence à Liège de Joseph

Castellano dès 1645, date où il s'y est marié, ce qui implique déjà par soi une résidence antérieure de plus ou moins de temps.

D'autre part, le même habile chercheur avait signalé une relation au passé dans l'octroi accordé par Ferdinand de Bavière, en 1650, où l'on rencontre quelques mentions sur lesquelles il n'est pas inutile d'insister (1).

Les impétrants allèguent qu'il n'ont pu jouir du bénéfice de privilèges concédés *depuis quelques années*, et sur ce, le doyen et le chapitre de l'église cathédrale reconnaissent qu'en effet les Bonhomme « avec permission et privilège leur accordé par S. A. S^mr^, ont *depuis quelques années* en ça, redressé en ce pays la manufacture des cristals et cristallins, .. et que cependant quelques particuliers se seraient présumé d'exercer le même art en le seigneurie de Fragnée... » En conséquence, le Prince leur accorde un *nouveau* privilège pour un nombre déterminé d'années.

Depuis 1650, les contrats ont été recueillis par M. van de Casteele d'une manière à peu près complète, et nous possédons à Liège les noms des Altaristes dont la nationalité est aujourd'hui bien déterminée que voici :

Buzzone (2).

Le premier Altariste qui se signale à Liège est Antoine Buzzone. En 1625, en la paroisse de Sainte-Véronne, il se marie et est qualifié d'italien : il était donc établi à Liège même avant la reprise de 1626, d'où la question de savoir

(1) *Conseil des finances*, LXXX, p. 258 v°.
(2) Variantes : Butzone, Buusson, de Buysson.

si, comme les Marius, il n'était pas un descendant des gentilshommes italiens du siècle passé : l'on trouve entre autres un Jérôme du Buisson reçu bourgeois de Liège en 1608 (1).

Antoine Buzzone avait épousé Elisabeth Delpayre.

Or, des actes de naissance de l'époque (Sainte-Véronne, 28 juillet 1624, 14 juin 1628), nous montrent des alliances entre les Delpayre et les de Glen, et les de Glen, on le sait, sont les auteurs des Bonhomme dans la verrerie à l'italienne.

En outre, en 1631, le 6 juin, Antoine Buzzone apparaît comme parrain, à Sainte-Véronne, d'un enfant de Marie Delpayre (sa belle-sœur?).

Tout cela tend à confirmer ce qui a été dit ci-dessus de l'identité des établissements verriers qui portèrent successivement le nom de Heyne et Marius, de Glen et Bonhomme.

Il est certain d'ailleurs que les Buzzone s'attachèrent à la verrerie des Bonhomme ; car on trouve dans les minutes du notaire Pawea un acte d'engagement de Giullio Cesare Butzone, en date du * 1er février 1648.

Il y a, de plus, l'acte du 24 décembre 1665 (2), concernant l'engagement d'Antoine de Buysson, altariste (celui ou le fils de celui du mariage de 1625), et aussi des actes de baptême du 9 novembre 1664 et du 15 décembre 1667, où

---

(1) Table ajoutée au registre de Bourgeoisie, finissant en 1608, qui est à la Bibliothèque de l'Université.

En la paroisse de Saint-Adalbert, on trouve, en 1626 et 1627, un Laurent de Buisson, époux de Gertrude de la Coste ; mais il est douteux qu'on puisse les rattacher aux Buzzone d'Altare.

(2) Van de Casteele, p. 30.

apparaissent un *César* et un *Jules* du Buisson (peut-être *ensemble* le *Jules-César* de l'acte de 1648 : dans le premier de ces actes, la marraine est une de Glen).

Voilà à quoi se réduisent les renseignements sur les membres de la famille Buzzone, qu'il faut se garder sans doute de confondre avec certains de Buisson mentionnés à Liège, au XVIIe siècle, dans les actes des différents greffes : M. l'abbé Boutillier nous fait connaître d'ailleurs (voir ci-dessus) un du Buisson, non seulement français, mais même verrier, qui se trouve en opposition avec les verriers altaristes.

Castellano (1).

C'est une des premières familles d'Altaristes qui se signalent à Liège ; c'est aussi celle qui y persiste le plus longtemps, puisque nous la retrouvons jusqu'à une époque assez avancée du XVIIIe siècle.

Le héraut d'armes Lefort, qui épousa une Castellano, a dressé une généalogie de cette famille (2), et l'on y voit qu'elle portait pour armes : d'azur à la tour d'argent, sommée en chef d'une aigle éployée d'or, ledit écu surmonté d'un heaume d'acier, tourné à droite, ouvert, treillé, grillé et liséré d'or et doublé de gueules, aux hachements ou lambrequins et boucles d'azur et d'argent, d'où sort pour cimier une aigle au blason de l'écu.

---

(1) Variantes : Castellan, Castillan, Castellain, Chastelan, etc. Ce n'est pas cependant à Altare, mais à Calcare, dans le voisinage, qu'existent la place et la fondation Castellano dont j'ai parlé dans ma troisième lettre. (Rens. de M. Brondi.)

(2) Lefort, 5e série, litt. C ; voy. aussi 2e série, VII, pp. 53, 54, 140, 159.

Jean et Joseph Castellano, des actes de 1638 et 1643, étaient fils de Guillaume Castellano, écuyer, et petits-fils de Jean, originaire d'Altare. Les deux frères apparaissent encore comme associés dans un acte de 1645, passé à Liège au sujet d'un héritage dit de Bearewart, hors de la porte d'Avroy (1). M. van de Casteele nous a déjà fait connaître que cet héritage provenait de l'épouse de Joseph Castellano, Anne Balen.

Jean Castellano, né à Altare vers 1597, époux de Marie Ponta, devint maître de la verrerie et y eut pour successeur son fils Michel, qui vivait encore en 1715.

Jean Castellano obtint, le 6 juin 1662, une attestation de noblesse de la part des consuls d'Altare, légalisée par l'évêque de Noli, le 26 septembre suivant. Ce document, en latin, est identique à celui dont B. Fillon a donné le texte pour les Saroldi du Poitou : Il y est notamment dit que les Castellani, de père en fils, ont, de temps immémorial, exercé la profession de verriers, « cela est une preuve de noblesse; car les plébéiens qui ne sont pas de race noble, ne sont pas admis à Altare à exercer l'art du verre, ce qui est vrai et a toujours été reconnu publiquement (2).

Une procédure contradictoire, suivie en vertu d'un arrêt du Conseil du 22 mars 1666, par un commissaire chargé de la vérification des titres de noblesse et de la poursuite des usurpateurs, dans les généralités de Moulins et Bourges,

---

(1) Greffe Stephany, 1656-1655, p. 145 v°. Voy. aussi acte du notaire Pawea du *16 mai 1643.

(2) Les consuls d'Altare qui délivrent cette déclaration sont Jacques-Philippe Saroldi, Charles Bormioli, Antoine Rachetti, Jean Rachetti, Alexandre Ponta et Antoine Mireingo.

aboutit le 14 juin 1667 à la pleine reconnaissance de la noblesse de Jean Castellano.

Guillaume Castellano s'arma de cette reconnaissance pour prendre à Liège le titre d'écuyer et pour jouir des privilèges de la noblesse qui furent formellement reconnus en faveur de ses descendants.

Il avait épousé en premières noces Anne Balen, fille de Martin, apothicaire, maître du métier des orfèvres, métier dont il fit relief en 1648, assisté de Guillaume Varaldo, Jules-César Buzzone, Altaristes, et Rimondo Carnelle, Vénitien, tous qualifiés comme lui de gentilshommes.

Il épousa depuis Jeanne de Sarde (de Sarode?), qui apparait comme marraine en un très grand nombre d'actes de Sainte-Véronne, paroisse d'où dépendait le faubourg d'Avroy, où étaient les verreries des Bonhomme et où habitaient la plupart des verriers, spécialement Guillaume Castellano, dont le domicile (1) est indiqué « sur la rivière d'Avroy, hors et lez Liège. »

Les enfants de sa seconde femme n'ont pas marqué dans l'art de la verrerie ; mais de la première il avait eu :

1° Guillaume-François Castellano, qui suit, écuyer, baptisé à Notre-Dame aux Fonts le 17 septembre 1646, et ayant eu pour parrain Guillaume Varaldo, déjà nommé ;

---

1 Un acte de décès de Sainte-Véronne du 4 février 1674 parle d'une défunte qui demeurait « chez Monsieur Guilleame a la Verrerie. » Il s'agit sans doute de Guillaume Casteliano ; cependant la verrerie des Italiens était « en Jonkeux », c'est-à-dire à un endroit assez éloigné de la Meuse ; elle était, en tous cas, distincte de la verrerie d'Avroy, laquelle était celle des Nizet, établie au XVIIIe siècle, en concurrence avec celle des Bonhomme. (Rectifier dans ce sens ce que j'ai dit dans ma première lettre ci-dessus, XXII, p. 138 ; je reviendrai sur ce point.)

2° Robert-Albert Castellano, gentilhomme verrier en la verrerie de M. de Mol, à Bruxelles (non signalée jusqu'ici); il épousa Marie-Mechtilde d'Opleuwe, mourut en 1688, à Bruxelles, où il fut enterré en l'église Saint-Géry. Sa veuve se remaria avec Claude Colnet, gentilhomme verrier (1).

Guillaume Castellano (fils de Joseph), gentilhomme verrier, à Liège, épouse Françoise du Château (2), dont il eut :

1° Joseph-François Castellano, baptisé à Sainte-Véronne, le 14 janvier 1674, qui épousa N. du Château, sa cousine-germaine, et fut avocat à la vénérable cour de Liège.

Il requit, à Nevers, une expédition des actes de reconnaissance de noblesse qui y avaient été accordés à des membres de sa famille.

2° Lambert Castellano, baptisé le 4 décembre 1676, à Sainte-Véronne, gentilhomme verrier, qui mourut en 1724, où il fut inhumé, en la même église, le 25 juin.

Les deux frères furent l'objet de certificats de noblesse, délivrés en 1713, 1716 et 1724; le premier ne laissa que des filles et un fils, mort en bas âge.

Le second eut pour fils unique :

Jean-Guillaume Castellano, gentilhomme verrier, qui épousa, le 18 novembre 1726, Isabelle-Dorothée de Melan. Il

---

(1) J'aurai à m'occuper des Colnet, verriers plutôt industriels qu'artistes, dans les *Publications de la Société archéologique de Charleroi*. Je n'ai pas retrouvé la moindre preuve de l'allégation qui date du siècle passé, que les Colnet fussent d'origine vénitienne.

(2) Aux actes de baptême de leurs enfants (et de ceux de ses fils) assistent comme parrains et marraines plusieurs verriers et femmes de verriers : Tilman van Gelick, François Balen, Jeanne de Sarde, Marie Castellano, etc. Guillaume Castellano, de son côté, apparaît comme compère d'une Catherine Santino, parente d'un verrier vénitien, établi à Liège, et déjà nommé ci-dessus.

obtint un certificat de noblesse en 1739, et il apparaît, dans une capitation de l'an 1736, pour le faubourg d'Avroy, comme marchand ouvrier de verrerie.

Il eut plusieurs enfants ; mais on ne rencontre plus après lui de membre de sa famille qui soit qualifié verrier (1).

Les Castellani paraissent avoir encore des représentants de leur famille à Liège au présent siècle, d'après les tables de l'état civil dressées depuis 1800, où figurent de nombreux Castelain, etc.

Varaldo (2).

Genesio Varaldo n'apparaît pas dans les actes paroissiaux de Liège ; il doit être mort ou avoir quitté le pays peu après l'acte de 1645.

Son frère Guillaume était sans doute resté célibataire, et il semble avoir eu pour spécialité de tenir sur les fonts baptismaux les enfants tant des maîtres de la verrerie que de ses collègues verriers.

En 1638 (3), de 1645 à 1658, puis en 1671 et 1672 (4), on le rencontre notamment comme parrain de deux enfants de Henri Bonhomme et Léonard Bonhomme, id. de Marc Ferro, de Rimondo Carnelle (de Murano), etc., et on lui associe comme marraines Oda de Glen, épouse de Léonard Bonhomme, Élisabeth de Glen, Marie de Glen, Marie Ferro, Jeanne de Sarde, épouse Castellano, etc., etc.

(1) Voy. différents actes de la famille Castellano, aux registres de la Cour d'Avroy, A, 34 (du * 30 juin 1653), A, 47 (du * 19 août 1720), etc.

(2) Variantes : Varalde, Valrade, Walrade, Waraldi, Warade, Varade, et même Varule.

(3) Actes de baptême de N.-D. aux Fonts.

(4) Id. de Sainte-Véronne.

Il était donc le parrain attitré des enfants de parents un peu notables qui naissaient dans la population groupée autour des verreries : nous l'avons déjà vu figurer comme parrain d'un jeune Castellano.

La prédilection pour ce personnage comme compère, de la part des femmes, notamment de la famille de Glen, alliée aux Bonhomme, qui tenaient d'elle la verrerie, pourrait faire supposer que Guillaume Varaldo était un parrain généreux ; on suit sa trace jusqu'en 1672, époque où il disparaît dans les actes, en laissant plus de vingt-cinq filleuls et filleules, la plupart avec le prénom de Guillaume et Guillelmine.

Il était du reste tolérant; car, en 1659, il avait accepté d'être parrain, avec Claudia Ferro, d'un enfant illégitime de Charles Colnet.

Mirengo (1).

Antoine Mirengo (aussi Jean-Antoine dans certains actes) était établi à Liège avant son engagement de 1648, et y avait épousé Catherine Rigo, sans doute sœur de Jean Rigoz, Vénitien, qui lui-même s'était marié à Liège, avant 1645, avec l'Anversoise Marie Hoffman, comme le prouve un acte testamentaire du 25 novembre de cette dernière année. Ce Jean Rigoz paraît avoir émigré à Liège avec toute sa famille (de crainte du Conseil des Dix?) ; car on trouve un grand nombre d'individus de ce nom dans les actes paroissiaux de Sainte-Véronne.

Antoine Mirengo eut plusieurs enfants, et parmi les parrains et marraines on distingue plusieurs membres des

(1) Variantes : Meringo, Mirengho, Mereingo, Meringoz, etc.

familles Bonhomme, de Glen, Castellano (Anne Balen), et, de plus, circonstance déjà notée, Sara Vinex, d'Anvers, la veuve d'Ambrosio Mongarda ; il signait ses actes « Anthoine Meringoz, gentilhomme italien, » et il recherchait les relations avec la noblesse, car on voit le seigneur Conrad de Bergues tenir sur les fonts un de ses enfants.

Il apparaît encore comme parrain d'enfants d'un verrier de Venise, Cingano, le 15 décembre 1667, et d'un verrier (champenois?) Nicolas Rennevelle, le 25 avril 1668.

La trace de Mirengo se perd à Liège vers 1670.

Un homonyme était, en 1662, l'un des consuls d'Altare (voy. ci-dessus).

M. l'abbé Boutillier me fait connaître en outre qu'à Nevers, en la paroisse des verriers, le 27 janvier 1607 et le 17 janvier 1608, comparaît comme parrain, « honorable homme Paulo Mirengo (var. : Myrangue), itallien (verrier). »

Ferro (1).

Les Ferri sont originaires de Murano, d'où se détachèrent quelques-uns d'entre eux pour aller s'établir à Altare : on les y retrouve dans les actes paroissiaux dès l'année 1594 (2) ; mais ils pourraient bien y être arrivés plus tôt.

En effet, certains Ferri paraissent avoir émigré en Provence vers l'an 1442, à l'arrivée de René d'Anjou, lorsqu'il fut chassé de Naples par Alphonse d'Aragon : de là on a

---

(1) Variantes : de Feer, de Fer, de la Fayre, de l'Affaire et même Foret.

Reboul, *Notes historiques sur les familles de Ferry et d'Escrivan*, p. 1, cite, de son côté, les variantes plus nombreuses encore du nom des Ferry, de Provence.

(2) Rens. de M. Mariano Brondi. Ces actes sont les plus anciens qui aient été conservés.

conclu qu'ils venaient de l'Italie méridionale, et on assigne à cette contrée leur lieu d'origine *Lanta*, au diocèse de *Nola*, dans l'ancienne Pouille (1) : or, il est très possible qu'il s'agisse du diocèse de *Noli*, près de Gênes, et qu'il faille changer le nom, du reste inconnu : Lanta en *Laltar*, c'est-à-dire l'Altare ou Altare ; Jean Ferro, souche des Ferry de Provence, était né à ce Lanta, en 1533, et serait ainsi arrivé d'Altare.

Quoi qu'il en soit, les Ferri, tant de Venise que d'Altare, étaient fort disposés à se transporter loin de leur patrie. En effet, nous trouvons plusieurs Ferry, au XVIe siècle, associés aux Colnet, à Froide-Chapelle, Genappe, Namur et Fontaine-l'Évêque (3), et il se pourrait bien que ces Ferry fussent les parents des Ferri de Liège du siècle suivant ; de plus, nous avons déjà rencontré un Jean Ferro à Nantes, en 1588; le nom de Giacomo Ferro fut proclamé à Venise en 1597, avec sommation de retourner dans un bref délai sous peine de cinq ans de galères (4). Enfin l'Altariste Léandre de la Fayre, autre Ferro, établi à Liège, quitta cette ville clandestinement, en 1668, ce qui amena les Bonhomme à se mettre en mesure de le faire arrêter à Amsterdam (5).

Pendant quelque temps cependant la famille Ferro avait pris résidence à Liège.

---

(1) Reboul, *l. cit.*

(2) Il est à remarquer cependant que le blason des Ferry, de Provence, ne correspond pas avec celui des Ferri, de Venise, tel qu'il figure sur les *Oselle* (méreaux de Murano), décrits par l'abbé Zanetti : d'azur à une ancre de sable, accostée à gauche d'une comète (de même?), ce qui n'a rien de commun avec les armoiries décrites par Reboul. (Rens. de M. Mariano Brondi.

(3) Voir mon article sur les Colnet, annoncé ci-dessus.

(4) Cecchetti, *Monografia*, etc., p. 147.

(5) Acte du notaire Pawea, du 12 août 1669.

Sans remonter à un Jean de Ferro (douteux) qui épousa, en 1636, Françoise de Glen, on rencontre à Liège, dès 1650, un Marc Ferro, époux de Catherine Langlois, dont il eut plusieurs enfants, au baptême desquels assistèrent Jean de Glen, Oda de Glen, Marie de Glen, Léonard Bonhomme, Guillaume Varaldo.

Marc Ferro lui-même, sa femme, Catherine Langlois, ainsi que Nicolas Bonhomme, tinrent sur les fonts des enfants de Marie Ferro, épouse Oginne; en outre, cette Marie Ferro et une Marguerite Ferro furent marraines de plusieurs enfants de verriers, entre autres de Jean et François Colnet.

Tout cela démontre bien qu'avant l'engagement violé par Léandre Ferro, en 1568, les siens avaient déjà auparavant exercé à Liège l'art de la verrerie.

Quant au fugitif Léandre de la Faire, il avait, après son retour, épousé, à Liège, Anna Kenne, et un sien enfant fut tenu sur les fonts par Alexandre Ponta, en janvier 1674.

Ponta (1).

Les Ponte n'existent plus à Altare; mais ils figurent dans plusieurs actes concernant cette localité.

D'abord dans les lettres patentes de Henri IV, citées plus haut, d'où l'on peut induire que sa mère était une Saroldo.

Un Barthélemy et un Alexandre Ponta sont dénommés dans l'attestation de noblesse délivrée aux Saroldi le 4 février 1645 (rapportée par Fillon) et dans celle du 6 juin 1662,

(1) Ou Ponte.

en faveur des Castellani (archives de Lefort). Ce sont deux des consuls d'Altare.

Enfin, nous avons vu que Jean Castellano, celui qui s'établit à Nevers, avait épousé une Marie Ponta. Alexandre Ponta, de l'acte de naissance du fils de Léandre Ferro, est-il le consul de l'an 1662, qui serait venu à Liège en 1674 et qui, se trouvant de passage en cette ville, aurait servi de parrain à l'enfant de Léandre Ferro? La chose est d'autant plus vraisemblable que c'est la seule trace retrouvée de lui à Liège, à l'état civil, et qu'il n'en existe aucune dans les contrats de notaires, où, il est vrai, il y a des lacunes.

Massaro (1).

Encore un nom d'Altare relevé par M. van de Casteele, mais que je ne connais à Altare que par les déclarations de noblesse citées ci-dessus (2).

Celle de 1645 mentionne François Massaro, comme notaire instrumentant, et Françoise Massaro, comme marraine d'un enfant Saroldo.

Je n'ai rien trouvé sur les Massari établis à Liège, en dehors de la demande formée par Sébastien Massaro, engagé à Liège par ses frères François et Vincent Massaro, à l'effet de résilier son contrat pour pouvoir entrer dans la vie religieuse, sinon qu'un Octave Massar(o?) figure comme maître de verrerie dans une capitation antérieure à 1701, citée par M. van de Casteele.

(1) Aussi Masaro.

(2) M. Mariano Brondi me communique leur blason, qui est coupé par une fasce de gueules (*sic*), au chef d'azur chargé d'une aigle d'or et à la pointe de sinople, chargée d'un fer de lance d'or ; cimier : une coquille.

Greno (1).

Les Greni sont encore une famille d'Altaristes de provenance vénitienne; les Greni abondent d'ailleurs en Lombardie depuis les temps les plus anciens (2). Les actes des paroisses d'Altare, les premiers en date qu'on possède (1592 à 1615), mentionnent déjà les Greni en 1595.

C'est bien vraisemblablement aux Greni qu'appartiennent Antoine et Baptiste Grain, dont l'engagement en 1650 est rapporté par M. van de Casteele; car leur acte d'engagement stipule la redevance habituelle aux consuls de l'Altare, et à Altare on ne connaît pas d'autre nom se rapportant à celui-là.

Il n'y a pas lieu de rattacher les Greni aux Reni qui apparaissent à Liège dès le commencement du XVIIe siècle; mais il n'est pas impossible de les rapporter aux Creny, qui depuis 1651 jusqu'en 1652, se rencontrent dans les registres de Sainte-Véronne, en relation avec ceux des Glen, Bouhon, de Wilré, familles alliées à celle des Bonhomme.

Seulement, il faudrait considérer ces Greni comme ayant été attachés dès le principe, comme les Buzzone, à la fabrication de Heyne et Marius, en 1626, et cette hypothèse est combattue par le fait qu'aucun des nombreux Creny qui figurent aux actes ne porte le prénom de Baptiste ou d'Antoine.

---

(1) Variantes : Grenno, Grain, Greni, peut-être Creni, Crenier.
(2) Rens. de M. Mariano Brondi.

BERTOLUZZI.

Les Bertoluzzi semblent d'origine vénitienne; ils sont en effet mentionnés, en 1605, sous la forme *Bortolussi* dans le Livre d'or de Murano (1); mais sous la forme *Bertolotti*, on les rencontre, au XVIIe siècle, dans le Livre d'or de Savone (2), non loin d'Altare, et aujourd'hui ils constituent l'une des douze familles encore existantes des *Monsù* d'Altare (3), où ils apparaissent dans les plus anciens actes paroissiaux encore conservés, dès 1592 et 1595 (4). D'après M. Mariano Brondi, les Bertolossi de Venise seraient arrivés à Altare, au XVIe siècle, pour initier les Altaristes à certains procédés de l'art du verre.

Des Bertoluzzi s'établirent vraisemblablement à Liège, à la même époque que les autres Altaristes; mais la preuve n'en a pas été trouvée dans les actes. Seulement on sait qu'il y a à Liège plusieurs familles *Bortoloci*, dans laquelle il y a encore eu un mariage le 26 avril 1884.

Nous savons par Buffa que les huit familles primitives des *Monsù* d'Altare étaient les Bordoni, Buzzoni, Bormioli, Biancardi, Brondi, Rachetti, Varaldi et Saroldi.

---

(1) ZANETTI, *Guida di Murano*, p. 208.

(2) Girolamo ROSSI, *Giornale araldico-genealogico diplomatico*, de l'Académie héraldique de Pise, août 1884, n° 2, p. 30.

(3) BUFFA, *L'Universita dell' arte vitrea di Altare*, p. 58.

(4) Reçus de M. Mariano BRONDI.

Deux de ces familles, les Buzzoni et les Varaldi, ont eu des représentants à Liège au XVIe siècle.

A ces familles vinrent s'ajouter par la suite des temps les Bertolozzi, les Greni, les Lodi, les Mirenghi, les Marini, les Negri, qui existent encore aujourd'hui à Altare, où ils ont fondé la nouvelle association coopérative avec les représentants encore subsistants des familles primitives.

Trois de ces familles, les Greni, Merenghi et peut-être les Bertolozzi, ont contribué à la renaissance artistique du verre, au XVIIe siècle, à Liège.

En outre, il a existé à Altare différentes familles adventives de *Monsù*, familles qui y sont aujourd'hui éteintes, les Negri, Somaglie, Ponte, Massari, Castellani, Ferri.

Les quatre dernières ont fourni des gentilshommes verriers aux usines des Bonhomme ou sont mentionnées dans des actes relatifs à ceux-ci.

Sur vingt familles d'Altare, neuf, soit près de la moitié, ont ainsi leur nom attaché à l'industrie liégeoise à la façon italienne. Et Altare, comme nous l'apprend Amati, n'est pas même une ville, c'est une bourgade de 1,700 à 1,800 âmes. Venise, la grande cité, n'a pas fourni de membres d'autant de ses familles de gentilshommes verriers à toute la Belgique qu'Altare à la seule ville de Liège...

Il serait donc bien important de distinguer parmi les verres fabriqués aux Pays-Bas, les verres à la façon d'Altare des verres à la façon de Venise.

A cet effet, la Commission du musée royal d'antiquités de Bruxelles a institué une enquête à l'effet non seulement de distinguer parmi les beaux verres dits de Venise de ses collections les verres belges qui n'y sont pas mentionnés

jusqu'à présent, mais encore parmi les verres belges ceux qui ont été fabriqués par des gentilshommes verriers originaires ou de Venise et Murano ou d'Altare.

Si la façon de Venise paraît avoir prédominé à Anvers et à Bruxelles, celle d'Altare a été sinon exclusive à Liège, — qui a compté aussi des verriers muranistes dans ses usines, — au moins prédominante ; car un grand nombre de contrats des gentilshommes vénitiens leur imposent la condition de travailler aussi à la façon d'Altare (1).

De plus, la façon d'Altare a pénétré même à Bruxelles, où nous avons vu qu'un Castellano était allé s'engager.

M. Mariano Brondi a bien voulu accepter la mission de rechercher, non pas seulement à Altare, où l'on n'a guère chance de rencontrer autre chose que des verres ordinaires, mais dans les palais, les châteaux, les trésoreries des églises, par tout l'ancien Monferrat et l'ancien duché de Mantoue, les modèles de verre ancien que le lieu où ils ont été recueillis et conservés peut faire présumer avoir été fabriqués à Altare.

Si, comme on l'a annoncé, l'exposition universelle d'Anvers de 1885 comprend une section de l'art ancien, j'ai vivement engagé M. Mariano Brondi à y exposer le produit de ses recherches (2).

Cela sera, il faut l'espérer, le point de départ d'une classification méthodique, dont, il faut bien l'avouer, nos musées et collections privées, si abondants en verres artistiques, ont été privés jusqu'ici.

---

(1) Voir ci-après.

(2) Quant à l'industrie d'aujourd'hui, Altare y prendra également part, sur mes instances, et outre les succès qu'elle est appelée à recueillir pour la perfection et le bon marché de ses produits, j'appelle, comme M. Ém. de Laveleye, l'attention sur la coopération du capital et du travail, dans les statuts des verriers d'Altare.

III. Vocabulaire.

Etudions les termes dont les verriers du XVIIe siècle se servaient pour leur fabrication et ses produits; peut-être y trouverons-nous des renseignements utiles à la classification et des expressions bonnes à être remises en usage.

Malheureusement cette étude ne nous fournira pas encore de quoi distinguer la façon de Venise de celle d'Altare; car si les contrats des gentilshommes verriers de Liège renseignent spécialement le « verre à la bucque » comme une spécialité des Altaristes, un grand nombre de ces actes imposent aux Muranistes et Vénitiens engagés par les Bonhomme l'obligation de travailler à la façon d'Altare, en adjoignant aux verres « à la bucque » toute une énumération d'autres verres, « selon le nombre que les Altaristes font... »

Les gentilshommes verriers vénitiens Paul Maciolao et François Santin en 1655, Nicolas Stua en 1655 et 1664, Francisco Cingano et Francisco Roda en 1667, s'obligèrent ainsi à Liège à travailler à la façon des seigneurs altaristes.

Cela ne signifie pas que les verriers muranistes s'engageaient à travailler non seulement en verrerie fine, mais aussi en verrerie plus ordinaire; car les Bonhomme, en dehors et à côté des verreries des Italiens, dites de cristal, en possédaient d'autres où ils avaient engagé non seulement des verriers du pays, mais des Allemands, des Français de Champagne, de Lorraine, etc , et ils se seraient bien gardés de faire venir des environs de Gênes des représentants de la moitié des familles d'Altare, s'il se fût agi de leur demander seulement des modèles de verre ordinaire, d'usage quotidien.

Dire aux Muranistes et Vénitiens : Vous travaillerez aussi bien à la façon d'Altare que de Venise, signifiait donc : En fait d'œuvres artistiques, vous ne vous contenterez pas de nous donner celles de votre pays; vous nous fabriquerez aussi à la manière d'Altare, qui, depuis Buzzone, en 1625 et 1626, les Castellani et autres, de 1658, a conquis faveur dans le goût liégeois.

Pour déterminer la valeur des verres indistinctement fabriqués par les Bonhomme, on peut prendre les éléments suivants :

1° Un acte de partage de 1655, où les deux frères conviennent du prix des marchandises en magasin;

2° Une échelle de proportion établie dans le même acte, où un nombre déterminé de telle ou telle classe d'objets est donné pour 100 verres de cristal;

3° Enfin le salaire des ouvriers, qui, d'après la comparaison de certains éléments, peut être évalué au quart du prix de vente (ainsi le verre à serpent, vendu 14 pattars, était payé à l'ouvrier 4 florins les 24, soit 3 1/3 pattars pièce).

L'on obtient ainsi, en ramenant les prix uniformément par cent pièces (1) :

	Florins.	Pattars.
Gros verres simples. . . .	5	10

(1) Les approximations sont marquées par une astérisque; il semble que dans cette lutte du capital avec le salaire, on tendait déjà à réduire celui-ci autant que possible; d'où les chiffres approximatifs doivent plutôt être renforcés que réduits. Car en 1667 et 1669, les Bonhomme ne payaient plus à leurs ouvriers qu'un patacon pour 160 verres à bière, 120 id. lisses au vin, 110 id. à buck, 75 id. à vin, 24 id. à serpent, 18 id. à bêtes, 12 à fleurs; or il est impossible, par exemple, que les verres à serpent, vendus au public 70 fl. le cent en 1655, ne valussent plus douze ans plus tard qu'environ 20 fl.; de même pour les verres à bêtes et à fleurs, qui devaient coûter 1/5 ou 1/2 en plus.

	Florins.	Patars
Beckers à bierre; vihoz . . .	5	15
Verres simples	5	
Verres blancs	6	
* Verres à bierre à ondes . . .		
* » à escarbotte . .		
* » à côtes . . .	10	
* » glacés et moulés . .		
* » coupés à ondes . .		
* Verres à buck	12	
* Verres à bierre et à vin unis . .	13	
Reumers verts	13	
Verres verts au vin	14	
Verres de cristal	15	
Tassettes à confitures . . .	10 à 15	
Demi-flûtes ou restillons . . .	20	
Verres à la vénitienne . . .		
Flûtes ordinaires	25	
Bouteilles de Spa		
Grandes masterlettes . . .	30	
Verres à boutons à la façon de Lille .	35	
75 Beckers lisses et 25 glacés . .	41	15
Basses coupes lisses. . . .	45	
Beckers moulés	60	
Flûtes ordinaires		
Verres à l'anglaise à la bière à deux règles	62	10
Ciboires lisses.		
Verres à serpent	70	
Coupes toumassines. . . .		
Coupes à trois piliers . . .	80	

	L. t.
Verres à bêtes.	105
Possins et sinelles, ourinals . .	120
Verres à fleurs	140
Bocaux à deux cols	240
Coupes toumassines à un serpent .	250

La plus chère des pièces fabriquées au XVIe siècle par les Bonhomme coûtait donc 2 florins 10 pattars...

Et dire qu'aujourd'hui des pièces qu'on pouvait alors se procurer à meilleur marché encore, atteignent dans les ventes plus que la centaine des plus coûteuses d'alors, même en tenant compte de la différence de valeur de l'argent!

Il était important de mettre en présence les prix des verres, pour se rendre compte de leur importance relative; cela éclaircira d'autant le vocabulaire que voici en ordre alphabétique, avec des points d'interrogation entre parenthèses pour les points non encore éclaircis (1) :

Allemands (verres), aussi nommés : « gros allemands ». Dénomination générale comprenant sans doute non seulement les verres verts à vin, les rheumers, mais les verres à mettre en couleur : un verrier Furnon, qui dirigeait une verrerie allemande au quai de Fragnée, s'était astreint à une clause qui ne se rencontre pas dans les contrats des Altaristes et Muranistes; il devait s'interdire de faire aucun verre émaillé, pour son compte ou pour celui d'autrui. On croit

(1) Les renseignements qui suivent sont empruntés à CECCHETTI, *Delle origine e dello svolgimento dell' arte vetraria Muranese*; id., *Monografia della vetraria Veneziana e Muranese*; ZANETTI, *Guida de Murano*; SAVARY, *Dictionnaire de commerce*; *Encyclopédie* (arts et métiers), indépendamment de ceux que je dois à M. Mariano BRONDI, d'Altare, etc.

avoir remarqué que le verre émaillé fabriqué en Belgique, à l'imitation de ceux d'Allemagne, se signale par des représentations de branches de muguet, comme on peut en voir un exemplaire au Musée d'Audenarde, datant de la fin du XVIe siècle.

Anglais (verres à l'anglaise). Les contrats portent « verres à l'anglaise à la bière à deux règles » (?).

Beckers; bierre Beckers ou *Bechers*, nom flamand ou allemand des verres à bière : pareils produits rentrent dans la catégorie de ceux qu'on confectionnait en la verrerie de Fragnée.

Bêtes (verres à). Ce sont sans doute des verres où, en 1669 (contrat des verriers Marius et Santino), l'industrie des Bonhomme, trente ou quarante ans après ses débuts, essaya d'introduire, dans l'ornementation de la tige des vases, des représentations d'animaux, de fleurs. Turgan fait remarquer à ce propos que les verres à bêtes et à fleurs, si c'est bien de ceux-là qu'il s'agit, étaient exposés à tous les caprices de la fusion, et, par conséquent, à des variétés infinies, parce que l'artiste était forcé instantanément de modifier son œuvre et de transformer un cygne en dauphin, une rose en une autre fleur.

Bocals à deux cols. L'expression n'offre pas d'ambiguïté; mais que signifient ces deux cols? Sont-ce des vases à deux orifices, comme les flacons doubles pour huile et vinaigre?

Bouteilles à eau de Spa. Ce genre appartient à la fabrication des gros verres : M. Albin Body, l'historiographe de Spa, n'aura pas de peine à retrouver la forme des récipients d'eau de Spa au XVIIe siècle. Rabelais (I, 5 : « les propos des buveurs ») distingue entre bouteille et flacon : « bouteille

est fermée à bouchon et flaccon à viz », distinction que Tabourot répète dans ses *Bigarrures*.

Boutons. Les verres à deux, à trois, à quatre boutons, portaient aussi le nom de « verres à 55 florins le cent. » On les demandait surtout à Lille : il est à croire qu'outre une forme déterminée, en faveur dans cette ville, on ornait ces verres de pastilles de verre de couleur en relief, qui y figuraient des boutons ; de nombreux produits présentent en effet cette particularité. Les verriers italiens n'employaient guère que la canne, le pontil (voir au mot *couverre*), les pincettes et les ciseaux ; ils ne se servaient de moules que pour estamper des ornements accessoires, comme les boutons dont il s'agit sans doute ici. Cependant, dans le langage en usage aux derniers siècles, Savary nous apprend que les verres à pied se composaient de trois parties : la coupe ou calice, le bouton et la patte ; les verres à deux, trois boutons, pourraient donc bien avoir été des verres à bouton double, triple, comme un verre que représente Yriarte, et dont plusieurs spécimens ont été conservés à Liège. Certaine expression du contrat de 1655 : « verres à quatre boutons *et les anses dessus* à la façon de Lille », fait supposer que certains de ces vases à boutons avaient deux anses.

Branches (verres avec). S'il s'agit d'un genre d'ornements en guise de branchage, je ne me souviens pas d'en avoir vu de spécimen.

Buck (verres à), dits aussi à la buque. En flamand *buk*, en allemand *Bauch*, en italien *boccone*, sont des expressions se rapportant au ventre ; les verres à buck sont donc des verres pansus, et l'expression est comprise à Altare, d'où M. Mariano Brondi m'écrit en me donnant la forme de ces

verres qui n'ont pas de pied, mais dont la panse s'élargit comme celle des tonneaux : ces verres étaient une spécialité des Altaristes.

Chaînettes (verres à). Dans la nomenclature des prix ci-dessus, les verres à chaînettes remplissent un rôle secondaire. Sinon on pourrait songer à des verres où les anses et les ornements du pied sont rattachés par des chaînettes de verre coloré, formées d'anneaux mobiles : un verre de ce genre, à chaînettes en verre bleu, a été acquis récemment à Liège par le musée de Düsseldorf.

Cibors. Ciboires, coupes.

Concerre. Rimondo Carnelle s'engagea vis-à-vis des Bonhomme (acte du 6 mars 1651) à « faire le concerre, comme à maître conseur appartient. » Chaque verrier avait plusieurs aides, quatre aides *tizatori* (pour attiser le feu) et un *conzaurer*, armé d'un pontil, appelé *conzaura* (1). C'est à cela sans doute qu'il est fait allusion.

Côtes, demi-côtes (verres à). On ne peut guère se figurer ces verres que comme représentant soit un melon, soit un demi-melon, dont les côtes ressemblent jusqu'à un certain point aux godrons verticaux des verres romains; il faut attendre qu'un spécimen ou un fragment trouvé à Liège justifie la supposition.

Coupes. Une distinction est à établir, semble-t-il, entre les coupes et les simples verres ou gobelets : ceux-ci n'ont pas de pied, tandis que les autres ont les trois parties citées ci-dessus : la coupe, le bouton et la patte. Le nom de coupe se donnait sans doute au vase lui-même. Ce qui porte à dis-

(1) Tergas, *l. cit.*, IX, p. 68.

tinguer les *coupes* des verres, est la différence de prix assez notable signalée ci-dessus entre les verres et les coupes à serpent. Les coupes se distinguent, d'après leur forme plus ou moins élancée, en hautes, basses, etc.

Cristals, cristallins. Tel était l'objet de la fabrication des Italiens à Liège, tant Altaristes que Muranistes ; les verreries où ils travaillaient portaient le nom de « verreries de cristals » Tandis que l'expression de cristal, cristallin, se rencontre partout dans les contrats des Italiens, Salviati, au témoignage d'Yriarte, voudrait qu'on réservât l'expression de verre aux produits italiens et qu'on appelât cristal ou verre cristallifié celui des manufactures étrangères. La proposition a quelque fondement : le cristal, combinaison où entre l'oxyde de plomb, était connu des Romains, et le secret n'en a été retrouvé qu'au siècle passé. Le cristal et les cristallins des Vénitiens et Altaristes sont simplement du verre que les Italiens, par un secret qui leur était propre, étaient parvenus à dégager de la nuance verdâtre qui se signalait dans le verre des autres pays. Cela sans doute en introduisant déjà du plomb dans la fritte : en effet, on a remarqué dans les actes de 1626, cités ci-dessus, que les Italiens faisaient usage de « terres plombées » pour la fabrication de ce qu'ils appelaient « cristal » ou « cristallin » ; mais, comme ils recherchaient la légèreté pour leurs produits, ils affectaient de ne pas admettre à dose trop grande le plomb dans leurs verres. De là, le verre de Venise ancien n'est pas parfaitement incolore ; il est toujours un peu grisâtre, et sa légèreté est due à la quantité très petite de minium qu'il contient (1). Dans le

(1) Tergan, IX, p. 78.

« cristal » moderne, au contraire, l'oxyde de plomb est introduit à doses systématiques, ce qui augmente la pesanteur spécifique des produits et leur transparence incolore.

Émail. Le verre émaillé, comme celui de Furnon (voir plus haut) était du verre en général verdâtre, sur lequel, en Allemagne et aussi à Liège, on peignait en émail différents sujets avec plus ou moins de finesse. Mais, par émail et émaux de diverses couleurs, il faut entendre, sans doute, le verre coloré dans la masse, comme on le lit dans le recès de 1626, pour les Heyne et Marius, ainsi que dans le contrat de Rimondo Carnelle daté de 1651, où l'expression : « faire émail » s'explique par celle de « mettre le cristal en brune couleur »,

Escarbotte (verre à). L'escarbot, qui sans doute a donné son nom à ce genre de verre, est-il le coléoptère de ce nom, l'animal de La Fontaine, dont il dépeint la lutte avec l'aigle, ou bien est-il le vulgaire escargot? En Normandie, d'où, par hypothèse, proviennent les verriers d'Altare, on dit, au témoignage de Lacurne de Sainte-Palaye, escarbot pour escargot; d'où *esprit d'escarbot*, terme d'injure, et l'on semble d'accord pour considérer le jeu de Gargantua enfant : *Escarbot le brun*, comme ayant reçu son nom de l'escarbot = escargot. Dans ce cas, le verre à escarbotte serait tout simplement le verre en spirale, et l'on en a conservé à Liège un très grand nombre où la coupe conique est revêtue à l'extérieur de fins replis en hélice. Cette supposition est autorisée par le prix minime des verres à escarbotte. Il est à remarquer toutefois que Rabelais fournit aussi l'expression escarbotter, pour éparpiller comme le font, pour les matières qu'ils fouillent, les escarbots = scarabées.

Fleurs (verres à). Cette expression s'entend sans doute, non d'un porte-bouquet, mais d'un vase orné de fleurs au pied : le Musée royal d'antiquités de Bruxelles en possède un très bel exemplaire.

Flûtes, demi-flûtes, grandes et doubles flûtes. Cela concerne sans doute les verres allongés plus ou moins coniques, comme nos verres à champagne, qui en ont conservé le nom dans le langage familier ; d'où l'expression *flûter* le vin. La *flûte* à boire le vin se retrouve dans un proverbe rapporté par Rabelais : « il souvient toujours à Robin de ses fleutes », et l'on est d'accord pour voir dans cette expression une allusion aux flûtes que Robin a trop vidées et auxquelles il doit sa goutte. C'est sans doute le vin de Champagne qui a amené l'usage des flûtes. Or, ce vin était connu au XVIe siècle : une tradition rapporte que Charles-Quint, François Ier, Henri VIII et le pape Léon X, possédaient chacun, à Aï, un clos avec un vigneron à ses gages pour lui envoyer tous les ans une provision de ce vin pétillant. En hollandais, on dit également *fluit* pour désigner un verre élancé (1).

Fritte ; faire fritte est une opération à laquelle s'engagent certains verriers de Liège. *Fritta*, qui vient de *friccia* (renseignements de M. Brondi), est une expression italienne pour indiquer la matière calcinée dans la cornue et formant la masse vitrifiée soumise à l'action d'un feu plus violent où le souffleur cueillera ce qui est nécessaire à la fabrication.

---

(1) En voir le dessin sur un méreau de Middelbourg (*Revue belge de numismatique*, 1874, p. 35) : on sait que Middelbourg a possédé une verrerie à l'italienne. (*Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, XXIII, p. 19.)

C'est ainsi que l'expliquent aussi Cecchetti et Zanetti; Savary l'a consacrée en français pour désigner soit l'opération de la calcination, soit le produit de celle-ci.

Glacés (verres). Cette expression est opposée dans les contrats à celle de verres « lisses ou pas glacés » que semblent indiquer certains actes, comme ayant une valeur trois fois moindre. On peut supposer qu'il s'agit du *ice-glass*, verre dont la surface a l'air d'être congelée, comme on en a repris la fabrication de nos jours. Cependant d'autres actes assimilent complètement pour le prix les verres lisses et les verres glacés.

Haling. L'expression se trouve dans cette phrase : « faire frittes, *haling*, mettre le verre en couleur... » (?).

Lisses (verres). Voyez le mot *glacés*.

Masterlettes. *Mastello* en italien, veut dire bassin, d'où le diminutif *mastelletto*. M. Brondi m'écrit que l'expression est encore en usage à Altare, et Cecchetti cite les *mastelletti* parmi les objets que les verriers employaient à la fabrication des verres à boire, devaient savoir fabriquer pour obtenir la maîtrise. (Voy. *Ondes*.)

Olives. L'expression était aussi employée à Venise, où les maîtres avaient à fabriquer des « Gotti del Principe à *oliva* », des « Gotti de Cipra con *gamba oliva* ». Les coupes lisses à l'olive, les verres à haute olive dont parlent les contrats liégeois, concernent sans doute les verres dont la jambe (gamba) avaient la forme d'une olive. Cecchetti nous apprend qu'à Venise les « olivettes » se faisaient dans les fourneaux à émail et pâtes en canne; mais il s'agit là d'olivettes en verre citron ou blanc pour les sauvages d'Amérique ou les noirs d'Afrique (la verroterie des voyageurs),

et cela semble ne rien avoir de commun avec les verres à olive.

Ondes (verres à), verres coupés à ondes. L'onde, d'après Savary, est un défaut de la fabrication qui rend vacillantes l'image des objets qu'on regarde à travers le verre affecté de ce vice ; mais ici il s'agit d'un effet semblable recherché par le verrier, à l'instar du reste de Venise, qui comprenait notamment un « mastelletto à *unda* » parmi les chefs-d'œuvre pour obtenir la maîtrise.

Ourinal. Il ne s'agit pas ici, sans doute, du vase d'usage vulgaire auquel ce nom fait penser, car Cecchetti nous cite, toujours parmi les types de chefs-d'œuvre, les vases suivants : « grosso *orinal* con suo capello ; *orinal* de bagno maria con suo capello ; *orinal* pisano ; *orinal* col lavro grosso », ou « col labro con due mani di lattimo nell oro. » Ces différents accessoires indiquent qu'il s'agit, d'une manière générale, de vases de verre d'assez grande dimension, comme on appelait ourinal en alchimie le fourneau dans lequel se cuisait et digérait l'œuf hermétique.

Pillers (verres à trois). Le nom s'explique de lui-même : pillers = piliers ; mais ce genre, qui était des plus coûteux (voir ci-dessus), n'est représenté dans les collections par aucun spécimen à moi connu.

Possins (et non pessens). Ce nom (posson, possinet), en wallon liégeois), est synonyme de burette (1).

Reisne (verres à pattes de). Ce genre de fabrication apparaît seulement en 1669 et principalement, si non exclusivement, il s'applique à des verres à bière qui étaient sans

(1) Remacle, *Dictionnaire wallon*.

doute appuyés sur trois supports en forme de pattes de grenouille (reisne = rana, grenouille).

Restillons. L'expression semble être indiquée dans les actes comme synonyme de demi-flûte. *Restiel* en vieux français signifie herse, ce qui ne fournit aucune aide pour l'explication du terme.

Rheumer, *rhemeur* et autres variantes du mot allemand *Romer*, qui signifie bocal et qui indique aussi communément le verre à boire le vin du Rhin, ayant déjà alors la forme encore en usage, comme on le voit par certaines représentations du XVIIe siècle (1).

Le *rheumer* vert doit cependant être distingué du verre vert à vin; car les deux genres sont cités dans les actes, l'un à côté de l'autre; mais quelle est la distinction à établir entre eux?

Serpent (verres, coupes à). Quoi qu'on dise, en général, dans les contrats, « à un serpent », au singulier, il y a lieu probablement d'appliquer l'expression aux coupes dont la tige est formée de deux serpents à crête, s'enroulant capricieusement l'un dans l'autre (les *Fluegelglaeser* des Allemands, les verres à ailettes ou ailerons des Français). Mais y a-t-il aussi des verres, c'est-à-dire des gobelets sans pied, avec des serpents? Les « verres à serpent » sont classés parmi les verres de forme extraordinaire; ils appartiennent donc à la même série que les verres à fleurs, à bêtes, fabriqués postérieurement.

Sinelles. Expression qui semble donnée, sinon comme synonyme (ou diminutif?) de possin, au moins comme présentant

(1) Voy. un *Römer* (à boutons ou petits mascarons) sur une médaille de 1621, *Revue belge de numismatique*, 1876, pl. VIII, fig. 25.

de l'analogie avec cet objet : les *sinelles* appartiennent donc sans doute à la classe des burettes ou vases de petite dimension. *Sinelles* ne serait-il pas cependant l'équivalent de *snelle*, *schnelle*, qui, en flamand et allemand, indiquent un vase à boire de forme cylindrique allongée? En vieux français, *sinaille* signifie un manche ou un brandon ; encore une fois, il n'y a rien à tirer de là.

Sonnettes (verres à) Sans doute des verres à deux coupes opposées, dont l'inférieure porte un battant pour la faire servir de clochette : on en a vu paraître un spécimen à une vente récemment opérée à Liège.

Cependant une phrase des contrats de 1667 et 1669 tend à faire croire que le *verre à sonnettes* était simplement une variété un peu plus difficile à effectuer que le verre à bière ordinaire : « un patacon, toutes sortes de voire à la bière : cent et soixante, à la réserve de ceux à sonnettes : cent et dix. »

Tassettes à confiture rebordées, analogues sans doute à nos pots en verre de même usage : leur forme était sans doute aussi simple ; car on comptait parfois deux tassettes pour un verre, ou au moins trois tassettes pour deux verres.

Toumassines (coupes). Basses coupes toumassines ; coupes toumassines à un serpent (?).

Visez. Dans la phrase suivante de l'acte de partage de 1655 : « les haultes, que l'on appelle bière beckers, et *visez* (peut-être *vihoz ??*). (?)

Certaines expressions pourraient sans doute être expliquées par le patois en usage en Normandie, où, je l'ai déjà dit, est pour moi le berceau des Altaristes ; mais je n'ai pu me procurer jusqu'à présent ni les vocabulaires normands de MM. l'abbé Decorde, Léon Dubois, Edelestand et Alfred

Duméril, Le Héricher, Métivier, Joret, non plus que l'ouvrage de O. Le Vaillant de la Fieffe (*les Verreries de Normandie, les gentilshommes et artistes verriers normands*, Rouen, 1875), que M. l'abbé Boutillier me signale comme important.

L'énumération étendue et détaillée qui vient d'être présentée ne comprend pas certains verres que l'on considère comme liégeois.

Tels sont les verres « frézés » dont j'ai déjà eu occasion de parler, quoiqu'on en trouve avec serpents ou ailerons, circonstance qui pourrait tendre à leur attribuer quelqu'une des expressions ci-dessus inexpliquées, comme celle de coupes toumassines.

Tels sont encore les verres à bouton ou tige cylindrique contenant des spirales de filaments de verre de couleur où se montrent isolés ou mêlés le blanc, le rouge, le vert, le bleu, le jaune. Depuis l'exposition de 1880, on les appelle « verres à pied vermicellé, » et des renseignements puisés dans les inventaires de famille du comte van den Steen de Jehay, tendent à leur faire donner le nom de Valzolios : le mariage de Jean-Maximilien de Bonhomme avec Anne Valzolio n'ayant eu lieu qu'en 1672, c'est-à-dire depuis les actes analysés ci-dessus, daterait par là-même d'une époque postérieure à la création de ce nouveau genre en usage seulement depuis la fin du XVIIe siècle.

Tels sont encore les verres gravés, dont l'industrie des Bonhomme jusqu'à la même époque ne paraît pas s'être occupée, quoique l'invention de la gravure sur verre remonte à 1607 (1), et, en effet, tous les verres gravés connus qui

---

(1) LABARTE, *Op. cit.*, IV, 394.

portent des armoiries liégeoises se rapportent à des personnage plus récents.

Il en serait de même enfin des tasses et soucoupes en verre émaillé ou doré, dont on rencontre un certain nombre dans les collections liégeoises, et, quand elles sont en verre blanc mat, qu'on distingue de la porcelaine à l'aide de la trace du pontil (ou attache brisée de la canne du verrier) qui se trouve à la partie inférieure, tandis que le fond est uni au tour pour la porcelaine.

Il est à espérer que les études continueront dans ce sens, et permettront un jour — l'heure ne semble pas avoir encore sonné — de distinguer et de classer les verres de diverses provenance :

Les verres italiens provenant d'Italie;

Les verres allemands provenant d'Allemagne;

Les verres à la façon de Venise, d'Altare, ou d'Allemagne, fabriqués aux Pays-Bas.

Et enfin, parmi ceux-ci, les verres fabriqués dans différentes villes de la Belgique actuelle : Anvers, Bruxelles, Liège, Huy, Namur, auxquelles j'aurai à ajouter aussi Gand, où je montrerai ultérieurement qu'on a aussi érigé, mais seulement au XVIIIe siècle, des verreries de cristal.

J'ai l'honneur, etc.

H. Schuermans.

Liège, septembre 1884.

P. S. Ajouter à la dernière phrase non seulement Gand, mais encore Châtelet, près de Charleroi :

Voilà qu'au moment d'émettre le « bon à tirer, » je

découvre dans les Conclusions capitulaires (Archives de Liège, Reg. 148, p. 562) qu'en août 1634, Anthoine de Buisson avait obtenu un privilège, pendant six ans, pour fabriquer du verre dans la bonne ville de Châtelet, dont le chapitre de Saint-Lambert était seigneur, privilège qui fut continué en 1641 en faveur des frères Bonhomme.

Il ne paraît pas possible de douter de l'identité (à moins qu'il ne s'agisse d'un père et de son fils) de :

1° « Antoine Buusson, italien, » marié à Liège en 1625 ;

2° Anthoine De Buisson, verrier, établi à Châtelet de 1634 à 1640 ;

3° « Antoine Butzone, gentilhomme verrier altariste, » engagé en 1665 chez les Bonhomme.

S'il en est ainsi, il y aura lieu de comprendre Charleroi dans le champ des recherches pour retrouver des verres à la façon d'Altare.

— Dans la supposition où la seconde femme de Guillaume Castellano, Jeanne de Sarde, aurait été une Saroldo, les familles d'Altare auraient été représentées à Liège dans la proportion de dix sur vingt : juste la moitié.

H. S.

CRÉATION D'UN MUSÉE DES ÉCHANGES INTERNATIONAUX.

COLLECTION DE MOULAGES ET REPRODUCTIONS DE MONUMENTS ET OBJETS D'ART.

LÉOPOLD II, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, SALUT.

Vu Notre arrêté du 17 mai 1871, portant nomination d'une Commission chargée d'organiser, entre la Belgique et les pays étrangers, un système d'échange d'œuvres artistiques, scientifiques et littéraires;

Vu la loi du budget général des dépenses de l'exercice courant;

Sur la proposition de Notre Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Le fonds des reproductions d'œuvres artistiques, réuni par les soins de la Commission royale belge des échanges internationaux, constituera un établissement distinct administré par ladite Commission, sous la dénomination de « Musée des échanges internationaux, collection de moulages et reproductions de monuments et objets d'art. »

Art. 2. Notre Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles le 30 octobre 1884.

(Signé) **LÉOPOLD.**

Par le Roi :

Le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) Chev^r^ DE MOREAU.

Pour expédition conforme :

Le Secrétaire général du Ministère de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) BELLEFROID.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX.

SÉANCES

des 6, 13, 18, 20 et 27 septembre ; des 4, 11, 17, 18, 25 et 31 octobre 1884.

ACTES OFFICIELS.

Nomination d'un membre correspondant de la Commission royale des monuments.

Léopold II, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, Salut,

Vu les arrêtés royaux des 31 mai 1860 et 11 février 1861 ;

Nomination d'un membre correspondant de la Commission royale des monuments.

Vu l'avis de la Députation permanente du Limbourg et du Gouverneur de cette province ;

Sur la proposition de nos Ministres de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics et de la justice,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. Est nommé membre correspondant du Comité provincial des monuments pour la province du Limbourg, en remplacement de M. le Chevalier de Corswarem, décédé, M. Jules Courroit, statuaire, professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Hasselt.

Art. 2. Nos Ministres de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics et de la justice sont chargés de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles le 21 octobre 1884.

(Signé) Léopold.

Par le Roi :

Le Ministre de la justice.

(Signé) Ch. Woeste.

Le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) A. Beernaert.

Pour expédition conforme :

Le Secrétaire Général du Ministère de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) Bellefroid.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

1° Le dessin d'une verrière à exécuter pour la cathédrale de Bruges, aux frais de Mlle Van Lede ; Cathédrale de Bruges. Verrière.

2° Les dessins de deux verrières destinées à l'église de Somergem (Flandre orientale) ; Église de Somergem. Verrières.

3° Le projet concernant le peinturage de l'église et de la sacristie de Cras-Avernas (Liège), ainsi que la proposition du conseil de fabrique de confier ce travail à M. Meunier-Couture, sans recourir à une adjudication publique ; Église et sacristie de Cras-Avernas. Peinturage.

4° Les maquettes de deux statues destinées à la décoration du square du Petit-Sablon, à Bruxelles, l'une représentant *Mercator*, par M. Van Biesbroeck, l'autre *Locquenghien*, par M. Godofroid Vanden Kerckhove. Square du Petit-Sablon à Bruxelles. Statues.

— Des délégués ont examiné, dans l'atelier de M. Fraikin, le modèle en terre de la statue du roi Léopold Ier, destinée à décorer la salle des séances de la Chambre des Représentants. Statue de Léopold Ier.

Ce travail a été approuvé. La statue est bien composée, avec d'incontestables qualités d'élégance, de grandeur et de ressemblance.

— Des délégués ont examiné la décoration intérieure de l'église de Saint-Joseph, à Louvain. Les peintures du chœur, des chapelles, des bas-côtés, des transepts et de la nef principale sont terminées. Église Saint-Joseph à Louvain. Décoration.

Les délégués ont constaté que l'auteur, M. Joris, a satisfait aux observations présentées antérieurement par la Commission et que le travail est exécuté conformément au plan approuvé le 13 avril 1882.

Il y a lieu cependant de faire remarquer que, dans le projet, la peinture des fûts des colonnettes s'équilibrait comme valeur de tons avec les bases des piliers, qui ne devaient pas recevoir de couleur et conservaient la teinte naturelle de la pierre bleue. En exécution, les tons des piliers ayant acquis une vigueur plus intense, le contraste entre ceux-ci et la pierre naturelle est devenu trop sensible. Il pourra facilement être remédié à cette défectuosité en teintant la pierre.

Quant au chemin de croix qui doit faire partie de la décoration de l'église, l'administration fabricienne n'a pas encore donné suite à son exécution.

Église de Sainte-Anne, à Gand. Décoration.

— Des délégués qui ont visité l'église de Sainte-Anne, à Gand, ont constaté que M. Canneel avait achevé la décoration de tout le mur d'entrée qui fait face à l'autel. Le principal motif de cette décoration est une vaste composition représentant *l'Entrée du Christ à Jerusalem*. Elle est fort bien traitée, avec plus de largeur et de souplesse que les premières compositions de l'auteur, et, à la réserve des points de principe touchés dans un rapport précédent, on n'a que des éloges à faire de la conscience qui a présidé à ce travail. Les délégués ont été avertis que les fonds allaient manquer pour le continuer. L'État a fait jusqu'ici les deux tiers de la dépense; or, son concours aux communes et aux fabriques d'église pour l'exécution de travaux de l'espèce est rayé du projet de budget de 1885.

Il y aurait lieu aussi de prendre des mesures pour assurer, au point de vue de l'art, l'unité du travail qui s'exécute sans plan d'ensemble, et des compositions sur une échelle réduite devraient préalablement être exécutées.

Enfin, la dernière composition de M. Canneel occupant la place réservée habituellement au jubé, on est en droit de se demander quelle est la place destinée à celui-ci et s'il y a une décision prise à cet égard et un plan arrêté.

Hôtel de ville de Bruges.

— Les délégués qui ont inspecté, à la date du 28 août 1884, les bas-reliefs placés à titre d'essai par le sculpteur Van Nieuwenhuyse dans les niches de la façade de l'hôtel de ville de Bruges, se sont trouvés devant une série de compositions de différentes dimensions et de relief différent. Pour la dimension, ils pensent unanimement que le système de bas-relief qu'il convient de prendre pour type de la décoration de toute la façade, est celui dont on a surmonté la porte d'entrée. Quant à la saillie, il y a lieu de traiter en haut-relief les compositions qui seront placées au-dessus des culots existants, et en bas-relief, pareil à celui qui surmonte la porte d'entrée, les compositions à placer dans les niches simulées d'une profondeur moindre.

La composition des bas-reliefs, c'est-à-dire le groupement des figures, a paru d'ailleurs généralement de nature à être approuvée. Les délégués se bornent sur ce point à quelques observations de détails :

Dans l'un des bas-reliefs les plus rapprochés du bas-relief central, la figure assise, qui appuie la tête sur sa main, a la tête mal attachée; dans le bas-relief qui suit, où Dieu le Père apparaît dans un nuage, cette figure a trop de relief, semble-t-il, pour une apparition et eût dû être moins matérialisée;

La même observation a été faite pour la composition représentant *Daniel dans la fosse aux lions*. L'artiste a trop détaché l'aile de l'ange qui assiste à la scène et il

eût mieux valu un peu perdre cette aile dans le fond;

Dans *le Jugement de Salomon*, on remarque que Salomon est assis de profil, dans un trône qui se présente de face; celui-ci devrait être modifié. Le soldat qui va partager l'enfant entre les deux mères, est une figure trop courte.

Enfin dans le dernier bas-relief paraît, au-dessus du trône, une draperie qui se détache trop du mur, sur lequel elle devrait s'effacer davantage.

Sous la réserve de ces diverses observations, il peut être passé outre à l'exécution des bas-reliefs ci-dessus indiqués.

On a aussi soumis aux délégués la question de savoir s'il ne convenait pas d'orner de feuillages le seuil uni placé sous le bas-relief qui surmonte la porte d'entrée. Les délégués sont d'avis que le seuil doit rester tel qu'il est, que cette simplicité est un repos nécessaire dans cet ensemble décoratif, et qu'on devra exécuter de même les seuils des niches analogues de la façade.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

La Commission a approuvé :

Hôtel communal de Schaerbeek.

1° Le projet dressé par M. l'architecte Van Ysendyck, pour la construction d'un hôtel communal à Schaerbeek (Brabant);

Institut physiologique à l'Université de Liège.

2° Le projet de façade, en style classique, de l'Institut physiologique à ériger à l'Université de Liège. On croit devoir néanmoins conseiller à l'auteur, M. Noppius, d'apporter quelques modifications à son travail au cours de l'exécution du projet.

Palais de justice de Malines.

— Des délégués se sont rendus, le 9 octobre 1884, à Malines, pour y inspecter les travaux exécutés au palais de

justice de cette ville (ancien hôtel de Marguerite d'Autriche), en vue de rendre aux façades leur caractère artistique primitif.

Ils ont constaté que cette restauration, actuellement terminée, a été conduite avec un soin et un tact parfaits et qu'elle constitue une très intelligente restitution d'un des édifices civils les plus intéressants du XVIe siècle que possède le pays.

Le concierge du palais de justice a soumis à l'examen des délégués une série de sept dessins à l'aquarelle exécutés d'après les peintures qui ornaient la salle devenue aujourd'hui la salle des Pas-Perdus, et qui ont disparu depuis longtemps. Ils représentent des membres des maisons de Bourgogne et d'Autriche, ancêtres de Marguerite d'Autriche ; ce sont :

Philippe le Hardi, Jean sans Peur, Philippe le Bon, Charles le Téméraire, Marie de Bourgogne, Maximilien, Philippe le Beau.

Les dessins, tout en paraissant apocryphes, ont néanmoins une belle allure décorative et ils pourraient servir de guides pour une reproduction des anciens tableaux que l'on restituerait à leur place laissée libre dans la salle.

Les délégués avaient encore à examiner sur place la proposition soumise par la Députation permanente de la province d'Anvers, tendante à compléter la décoration de la façade du palais par une statue représentant *la Justice*. Ils sont d'avis que cette proposition peut être admise : il existe, en effet, à la façade principale donnant sur la rue de l'Empereur, une niche vide qui semble attendre ce complément décoratif. Une maquette, au tiers d'exécution, a été pré-

sentée par M. Willems, statuaire, à Malines. D'après ce projet, la statue aurait 1m80 de hauteur. Cette dimension serait exagérée eu égard à la hauteur de la niche, les yeux de la statue devant, d'après les règles habituellement suivies, se trouver à la hauteur du point de centre de l'archivolte. Il conviendra de réduire la dimension de la figure de façon à obtenir la disposition précitée. Les délégués ont invité l'auteur à remanier son esquisse; en cas d'approbation du projet, ils lui ont recommandé de donner plus d'élégance à la figure, qui est un peu massive, et de laisser par places des repos dans la draperie, dont les plis ont une importance trop égale.

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Réparations à divers presbytères.

Des avis favorables ont été donnés sur le projet relatif aux réparations à effectuer au presbytère de Walcourt (Namur), ainsi que sur le projet concernant la construction d'une annexe au presbytère de Bornhem (Anvers).

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

Ont été approuvés :

Église de Membach.

1° Le projet relatif à la construction d'une tour à l'église de Membach (Liège);

Église de Zuydschote.

2° Le maintien dans l'église de Zuydschote (Flandre occidentale) d'une table d'autel, en marbre blanc, qui avait été placée sans autorisation préalable.

Incidemment on a appelé l'attention de M. le Ministre de la justice sur un paragraphe du rapport du Comité des

correspondants de la Flandre occidentale, dont l'avis avait été demandé sur l'affaire précédente, et qui signale l'état de délabrement de la tour de l'église et de ses clochetons ;

3° Le projet dressé pour le placement d'un nouvel orgue dans l'église de Leeuw-Saint-Pierre (Brabant) ; Église de Leeuw St-Pierre.

4° Le projet relatif à l'exécution d'un grillage au cimetière de Merxplas (Anvers) : architecte, M. Tayemans; Cimetière de Merxplas

5° Le compte des travaux exécutés, à la fin de l'exercice 1883, pour la construction du porche nord de l'église collégiale des SS.-Michel-et-Gudule, à Bruxelles. Église des SS. Michel et Gudule, à Bruxelles

TRAVAUX DE RESTAURATION.

La Commission a approuvé :

1° Les projets de travaux de restauration à exécuter aux églises de Rothem (Limbourg) et Poucques (Flandre orientale) ; Églises de Rothem et de Poucques.

2° Le devis estimatif des réparations projetées à la tour de l'église de Meir (Anvers) ; Église de Meir

3° La demande en autorisation d'exécuter par voie de régie la première catégorie des travaux de restauration à effectuer à l'église paroissiale de Saint-Pierre, à Thielt (Flandre occidentale) ; Église de Saint Pierre à Thielt

4° La proposition de démolir deux murs qui bouchent les arcades sous la tour de l'église paroissiale d'Oostcamp. Ces murs ne contribuent en rien à la stabilité de la tour et par suite de leur disparition la superficie de l'église sera augmentée d'un tiers ; Église d'Oostcamp

5° Le compte rendu des travaux de restauration exécutés à l'église de Notre-Dame, à Anvers, pendant le premier semestre 1884 ; Église de Notre-Dame, à Anvers

Église de N. D. au-delà de la Dyle, à Malines. Comptes.

6° Le compte rendu des recettes et dépenses effectuées pendant l'année 1883 pour la restauration de l'église de Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines.

Cathédrale de Tournai

— La Commission a émis un avis favorable sur la proposition du conseil de fabrique de la cathédrale de Tournai tendante à obtenir l'autorisation de démolir les portiques et revêtements de marbre qui encadrent les deux autels du transept. Les marbres provenant de cette démolition pourront être utilisés comme lambris dans la grande sacristie, ainsi que pour le renouvellement du soubassement du trône épiscopal. On en formerait également les marches du petit autel du Saint-Sacrement, que l'on projette de construire.

Église de Notre-Dame, à Anvers.

— Dans son rapport du 8 mai 1873, adressé au département de la justice, à la suite de contestations relatives au droit de mitoyenneté entre le conseil de fabrique de l'église de Notre-Dame, à Anvers, et les propriétaires des maisons attenantes à cet édifice, la Commission avait émis le vœu que toutes les constructions accolées aux monuments fussent expropriées, autant dans l'intérêt de la conservation de ceux-ci que pour leur aspect extérieur, souvent dénaturé par des agglomérations parasites. L'administration communale, d'accord avec la fabrique, s'occupa de réaliser l'isolement de l'église de Notre-Dame, et, grâce à l'appui du département de la justice, sept maisons furent successivement expropriées et démolies. Précédemment, on avait déjà fait disparaître un immeuble formant un des côtés du prolongement du portail extérieur vers la place Verte; des négociations étaient entamées en vue de nouvelles acquisitions.

Le Collège a appelé instamment l'attention de M. le Mi-

nistre de la justice sur la nécessité de poursuivre et de compléter l'œuvre commencée.

— Des délégués ont examiné, en l'église de Notre-Dame au delà de la Dyle, à Malines, les propositions de la fabrique en vue de faire effectuer à cet édifice une nouvelle série de restaurations dont le devis s'élève à 80,000 francs. Église de N.-D. au delà de la Dyle, à Malines.

Ces travaux sont renseignés de la manière suivante :

1° La reconstruction avec des meneaux en pierre des six fenêtres des bas-côtés du chevet de l'église à 3,000 francs par fenêtre, ci . . . . . fr. 18,000

2° Renouvellement des six fenêtres du chœur à 3,500 francs. 21,000

3° Renouvellement des deux grandes fenêtres du transept, à 10,000 francs 20,000

4° Renouvellement de six fenêtres du vaisseau de l'église, à 3,500 francs. 21,000

Total. . . fr. 80,000

La fabrique compte effectuer ces travaux à raison d'une dépense annuelle d'environ 15,000 francs, de façon à les terminer en l'espace de cinq années.

Les délégués ont constaté que l'état des fenêtres que l'on propose de restaurer est des plus défectueux. L'architecte dirigeant les travaux a arrêté la ruine imminente de quelques-unes d'entre elles au moyen de palliatifs, dont les effets n'auront qu'une durée fort restreinte; ainsi, il a reconstitué des meneaux et des rinceaux au moyen d'une sorte de mastic de pierre, assuré par des crochets. Mais ces mesures, outre qu'elles sont insuffisantes, ne peuvent même être appliquées provisoirement à toutes les fenêtres dégradées. Certaines

n'ont plus de meneaux; d'autres n'en possèdent que des tronçons qui se détachent par fragments et menacent la sécurité publique.

Vu ces considérations, les délégués ont été d'avis que la restauration est pleinement justifiée et que les prix cotés au devis sont en rapport avec les travaux à exécuter.

Le degré d'urgence de ces travaux a été trouvé conforme à l'ordre indiqué par le devis de l'architecte.

Les délégués ont constaté qu'on avait placé dans l'église, sans autorisation, des verrières dont l'exécution prête à de sérieuses critiques. L'ancien curé de la paroisse les ayant reçues en don, a cru pouvoir se passer de l'approbation administrative.

Ancienne église de Laeken.

— Conformément aux instructions de M. le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics, des délégués se sont rendus, le 13 octobre 1884, à Laeken, afin d'examiner s'il était encore possible de conserver à l'état de ruines les parties de la vieille église que la démolition n'aurait pas encore atteintes à ce jour. Il entrait dans les vues de M. le Ministre de maintenir, comme un specimen pittoresque de l'ancien sanctuaire de Notre-Dame de Laeken, ces fragments qui, revêtus de lierre et de plantes grimpantes, devaient relier au cimetière la tour, le transept et le chœur, dont le maintien est décidé, ce dernier présentant un intérêt des plus marquants au point de vue de l'art et de l'archéologie.

Cet aménagement des ruines aurait été analogue au travail exécuté en Angleterre pour la conservation des restes de l'abbaye de Canterbury.

Les délégués ont été d'avis que la démolition de certaines

parties de l'église est trop avancée pour que l'on puisse encore réaliser ce programme au moins dans son entier. Il ne subsiste des nefs et de la façade que les murs d'enceinte jusqu'à hauteur de la moitié des fenêtres environ ; les arcades, les arcs doubleaux, les colonnes morcelées des nefs n'existent plus qu'à l'état de décombres gisant sur le sol. Ce qui reste debout a peu d'intérêt ; l'espace compris dans le périmètre du vaisseau de l'ancienne église est d'ailleurs très exigu.

La chapelle de Sainte-Barbe, privée de son porche, qui doit recevoir une destination dans la restauration prévue de l'ancienne abside, ne présenterait pas d'éléments bien pittoresques.

Le projet de conservation complète des ruines ne pourrait donc aboutir à une solution satisfaisante, et dans l'état actuel des lieux, on doit se borner à conserver le chœur, le transept et la tour.

Le plafond, en style renaissance, de la sacristie, est dans un état de dégradation des plus avancés. Par suite du mauvais état de la toiture, des parties sont depuis longtemps défoncées, et l'humidité filtre à travers celles qui subsistent. Comme document artistique, ce plafond n'offre pas dans sa disposition et ses détails la beauté d'invention et la souplesse d'exécution qui distinguent d'autres ouvrages du XVIIe siècle dans certaines églises de la Belgique. Néanmoins il conviendra d'en faire prendre un dessin à titre de renseignement.

Les délégués ont encore remarqué deux pierres tombales, non encore remisées, ainsi qu'un bénitier de l'époque romane qu'il importerait de mettre à l'abri.

Quant au surplus des objets provenant de l'ancienne église et dignes d'être conservés, la liste en est détaillée dans le rapport de la Commission, en date du 28 août 1875.

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

RECHERCHES

SUR LES

ORIGINES DE L'ART FLAMAND

DU MOYEN AGE

L'art n'a point pris naissance dans nos contrées septentrionales; il s'y est acclimaté, au point même de devenir une expression nécessaire à notre génie national; mais le germe en a été transplanté de l'étranger, et, toujours, la Grèce et l'Italie, héritières d'une race et de traditions qui se perdent dans la nuit des temps, ont allumé le foyer rayonnant qui a éclairé les peuples plus lents et plus arriérés du Nord.

Cependant, l'influence exercée, par l'Italie principalement, sur notre nation, semble au premier abord avoir été insignifiante, tant le génie du peuple belge s'est toujours montré vigoureux et productif; mais on peut la démêler, dès les temps les plus reculés, et démontrer, par des recherches comparatives, qu'elle a fourni l'inspiration première à toutes nos écoles de peinture, leur a montré la route à suivre, et leur a souvent procuré les moyens de mettre en lumière les qualités exceptionnelles dont un grand nombre de nos artistes étaient doués.

Il est hors de doute que la civilisation première, dans nos contrées, dut y pénétrer d'abord à la suite des conquérants romains ; plus tard, par les efforts des pieux missionnaires que l'évêché de Rome, destiné à grandir démesurément, envoya répandre sur notre sol la semence de l'Evangile.

Non seulement ils apportaient avec eux un rite nouveau, des cérémonies dont les moindres détails étaient déterminés d'avance, mais encore un art traditionnel, déjà en usage depuis plusieurs siècles à Rome et dans les grandes villes italiennes, et dont la plupart d'entre eux étaient dépositaires, car les monastères d'Italie étaient de véritables écoles d'art et de sciences à cette époque.

Ils trouvèrent assurément ici des organisations propres à continuer leur mission, dans un sens toutefois assez barbare, et avec des velléités d'indépendance, mais il est indubitable que tous les types primordiaux de l'art septentrional, même ceux qui paraissent d'une originalité brutale, peuvent être ramenés, par une étude suivie, à des modèles romains ou du moins méridionaux, desquels ils se sont écartés, à la longue, uniquement par le fait de l'ignorance et de la naïveté des artistes indigènes.

L'art, sous le règne de Charlemagne, s'inspirait directement de Rome ; les monnaies primitives ne sont que l'imitation barbare de types antérieurs romains (1). Celles qui suivirent les sceaux faits pour les seigneurs et pour les abbayes, sont l'imitation des modèles traditionnels, dont on retrouve la

(1) Rapport adressé à M. le Ministre de l'intérieur, au nom de la Société archéologique de Namur, pour l'année 1880. — Voir *l'Echo du Parlement* du 1er au 6 avril 1881.

trace dans les monuments du Bas-Empire. Les sujets d'orfèvrerie, de sculpture et d'émaillerie que nous a laissés cette époque primitive, sont aussi presque toujours la reproduction informe de motifs byzantins ou romains, qui ont fini par disparaître entièrement sous les modifications incessantes que leur faisaient subir le travail grossier et le génie inculte des artistes franks.

La civilisation carlovingienne provenait de trois sources lointaines : de Rome, de Byzance et des Arabes. On sait que vers 755, Abdérame Ier avait imprimé un élan grandiose aux arts et à l'instruction, et que les Arabes apportèrent en Europe les chiffres indiens; que, sous Charles Martel, c'est aux Sarrazins que l'on fut redevable de la fabrication des tapis; que le calife Haroun-al-Rachid envoya à l'empereur Charles des ambassadeurs porteurs de cadeaux importants, parmi lesquels figurait un pavillon avec trône. Le rôle de Byzance dans le développement de nos contrées était plus direct (1).

En 757, le premier orgue fut envoyé à Pépin, par Constantin Copronyme; peu auparavant, les édits de Léon l'Isaurien avaient poussé les artistes et les lettrés grecs vers Rome, et les marchands génois, vénitiens, marseillais commerçaient journellement dès lors avec Constantinople et Alexandrie, ce qui rejaillissait sur le progrès de la cour franque.

Paul Ier adressa, en 786, à Pépin le Bref une horloge à rouages. Les marbres du palais d'Aix-la-Chapelle provenaient de Rome; les colonnes, de Ravenne. Tout l'art et la

---

(1) Rosini, *Storia della Pittura italiana*, t. III, p. 25, notes.

science de l'époque de Charlemagne, se concentrent dans les cathédrales et dans les couvents de Liège, de Lobbes, d'Utrecht, de Saint-Amand, de Saint-Bertin, où l'empereur introduisit la liturgie romaine, le chant grégorien, les orgues, tandis que le clergé ignorant, dissolu, laissait le peuple encore attaché aux superstitions païennes.

Charlemagne employa pour ses sceaux la figure de Marc-Aurèle et le Jupiter-Sérapis; Pépin Ier, la tête d'Auguste; Louis le Débonnaire, le buste de Commode, et Lothaire Ier, celui d'Alexandre Sévère. Mais il devait exister naturellement chez les Franks, comme on le retouve dans les peuplades les plus barbares, une sorte d'art sauvage, vivant, personnel. Nous montrerons plus tard qu'en Italie même se remarquent, à côté des restes byzantins, des productions plus médiocres, dont le caractère un peu lombard, sans culture, a certain rapport avec l'expression primitive de toutes les nations septentrionales du moyen âge (1); on en trouve des fragments à Sainte-Agnès de Rome, et dans les fresques du portique de Saint-Laurent hors des murs. D'autres, comme celles de l'église souterraine de Saint-Clément, présentent même parfois un bizarre assemblage de fragments byzantins avec des parties naïves qui se rapprochent des ouvrages réputés lombards.

Toutefois l'unique source de perfectionnement à cette époque, c'était l'art romain et byzantin, dont le style complet et régulier, pourvu de proportions et de mesures, s'accordait avec toute architecture, car les essais incertains de l'art dans le Nord n'avaient d'autres *canons* que le goût de l'ar-

(1) J. Burckhardt, *Der Cicerone*. Leipzig, 1879, p. 485*a*.

tiste et, par leur irrégularité même, ils étaient impropres aux travaux grandioses et rebelles aux exigences de la décoration.

Ce que nous pouvons nommer l'art de tradition provient en droite ligne des premiers artistes chrétiens, qui étaient romains, mais qui, selon les vues des pères de l'Église, ont organisé toute une série de types décoratifs et symboliques.

Ces types ont été surtout perfectionnés à l'époque de Constantin, avec un caractère plus fastueux, mais l'Italie les a conservés longtemps assez conformes à leur aspect primitif et ne s'est abandonnée que vers le IXe siècle à la mode byzantine.

A leur tour, Giotto et ses émules ont pris quelques-uns de ces types, les plus habituels et les plus caractérisés, et leur ont même donné parfois une tournure nouvelle, ce qu'on observe dans le Christ crucifié, le crucifix ailé de saint François, le nimbe, qui abondent dans leurs œuvres. Comme preuve des emprunts faits par Byzance à l'ancienne Rome, on peut citer, au musée de Latran, dans les peintures des catacombes, la main dans les nuages représentant le Créateur; une peinture vraiment païenne du cimetière de Saint-Callixte, qui montre un Eole ailé dans une auréole et des nuages de soleil couchant; parfois on voit dans les inscriptions des constructions figurées avec un arc soutenu par des colonnes de style byzantin. Vers 408, le monogramme ☧, dans un médaillon avec des colombes symétriquement placées et de petits anges qui semblent être des amours romains; les grandes reproductions de mosaïques chrétiennes, les apôtres drapés de blanc, sont évidemment d'artistes romains travaillant sur commande ecclésiastique.

Sur un sarcophage néo-chrétien se voit un buste caché dans le feuillage d'un pommier, et le serpent enroulé autour de l'arbre; les deux mains du Père Eternel sortent des nuages; le reste est purement païen.

Or, voilà des types que l'on peut suivre, avec peu de modifications, jusqu'au xve siècle; les preuves nous en sont fournies par la mosaïque de l'abside de S^a-Maria in Navicella (ixe siècle), celles du chœur de S^a-Maria in Trastevere (1143), par toute l'école latino-byzantine, par celles de Memmi et d'Orcagna. En effet, l'Italie se soumit pendant une longue période, à l'influence des artistes grecs, et en même temps les produits de cette influence, envoyés dans nos contrées, comme des reliques sacrées, étaient l'idéal de ceux qui s'efforçaient ici, sous la direction ecclésiastique, d'ouvrir une voie aux arts.

Dès le vi^e siècle, les manuscrits grecs ou orientaux passaient d'un couvent à l'autre, estimés au plus haut point, par exemple l'évangéliaire Syriaque de la bibliothèque Laurentienne. La décoration monumentale et d'usage journalier fournit aux peintres les premières occasions de s'exercer librement, et l'expression la plus élevée de l'art du moyen âge reste un ensemble de sujets purement religieux.

De là une divergence entre les formules de l'art civil et religieux.

Tandis que l'ornementation (dont les modèles, rares dans le Nord, se basaient sur des matériaux inconnus dans nos pays) se modifiait rapidement sous les doigts de nos travailleurs, dont le sens artiste avait promptement deviné qu'il y avait un parti à tirer de nos plantes et de nos feuillages, la

convention religieuse restait maîtresse des sujets à figures et principalement des figures symboliques ou idéales, qui ne se présentaient pas à l'esprit sous une forme habituelle et connue. C'est ainsi que, dès le IXe siècle (1), on peut trouver des manuscrits dont les sujets sont copiés d'après des peintures byzantines (2) et mêlés d'ornements, soit franks, soit lombards, qui s'écartent déjà considérablement du style grec. A dater de cette époque, l'ornement affecte dans nos contrées un caractère de plus en plus national et original, mais la composition byzantine continue à dominer et les types religieux restent empruntés à l'Orient, jusqu'au XIVe siècle, et plus tard prennent leur origine en Italie.

Qu'il nous soit permis de noter ici quelques-unes des bases de nos assertions précédentes :

Les mosaïques du chœur de Saint-Ambroise de Milan (852), celles des SS.-Nérée-et-Achille, à Rome, sont barbares, avec des détails copiés d'après les travaux grecs.

Dans le livre du prêtre Isidore, fait à Padoue en 1070, et qui se trouve encore dans la sacristie du Dôme de cette ville, on peut reconnaître une foule d'images symboliques, telles que les paons (qui datent du IVe siècle) et pourtant le caractère de ces peintures est presque lombard.

Un passionnal de l'abbaye de Saint-Gérard, appartenant au séminaire de Namur et datant du XIe siècle; les commentaires de saint Augustin (XIIe siècle); un Évangéliaire du XIIe siècle, appartenant à l'Université de Liège, présentent cette réunion de caractères différents.

---

(1) Jacob Burckhardt, *Der Cicerone*, p. 483.

(2) Bibliothèque royale de Belgique, provenant de l'abbaye de Saint-Martin à Tournai

Dans ce même ordre d'idées il est indispensable de citer encore le *Recueil de Canons de l'abbaye de Stavelot* (VIIIe siècle) (1), un Evangéliaire du IXe siècle (2), l'office des Anges (XIe siècle) (3), l'Evangile du XIe siècle de l'abbaye de Saint-Gérard de Brogne (4), le Cantatorium (XIIe siècle) (5), le Liber Floridus de l'Université de Gand (XIIe siècle), enfin le Psautier du XIIIe siècle de l'Université de Liège, dont les figures, de style frank, ont cependant l'aspect byzantin, dans tout ce qui touche à la partie mystique.

Mais si l'on doit reconnaître que l'influence de Rome a été la plus puissante sur notre art religieux primitif, tout au moins jusqu'à la fin du XIVe siècle, il faut avouer aussi que cet art frank, saxon, gothique ou lombard, car au fond, l'origine était unique, se développa d'une manière vigoureuse, d'abord au fond des cloîtres, puis dans l'ornementation, pour finir par se substituer à la formule traditionnelle.

Chez nous, comme en Italie, le sentiment de la nature produisit une vraie révolution, bien que son expression naïve fut greffée sur des habitudes décoratives, et les peintures de la Biloke, à Gand, les miniatures des manuscrits n°s 1787, 4483, 4782, 9217 de la Bibliothèque royale de Belgique, peuvent être comparés aux travaux italiens contemporains. Mais la véritable peinture flamande date du milieu du XIVe siècle.

---

(1) Bibliothèque royale de Belgique.
(2) Id.
(3) Id.
(4) Appartenant au séminaire de Namur.
(5) Appartenant à M. Jullien, à Bruxelles.

Son essor coïncide avec le développement des confréries artistiques, qui, elles aussi, pourraient, comme l'organisation même de nos communes, n'être pas étrangères à une source italienne. En effet, si nous laissons de côté les origines municipales de Rome, de Pise, de Gaëte, etc., qui semblent remonter plus haut que la conquête des Barbares (1), il est certain pourtant que des villes italiennes et provençales jouissaient d'une constitution communale bien avant l'an 1000, et que le droit municipal se propagea sans doute du Midi vers le Nord (2).

De même, les confréries de peintres de Florence et de Sienne paraissent avoir existé avant le milieu du XIVe siècle et la corporation des sculpteurs de Sienne date d'avant 1292 ; les œuvres de nos peintres du XIVe et du XVe siècle démontrent un progrès rapide qui semble avoir été déterminé par l'exemple des artistes italiens.

C'est surtout dans le domaine religieux qu'il faut rechercher l'origine de l'art du moyen âge.

Buffalmacco disait « que les peintres s'occupaient de représenter des saints et des saintes sur les murailles et les planches de bois, afin de rendre, en dépit des démons, les hommes plus dévots et meilleurs. »

Les inscriptions placées au bas des tableaux de Jean de Pise, dans l'église de Saint-André de Pistoie, de Duccio de Buoninsegna, dans le dôme de Sienne, de Gélase à Ferrare, marquent une profonde dévotion.

---

(1) Brunetti, *Cod. diplomat.*, I, 555, 454.

(2) Eichhorn, *Origines de la constitution municipale des villes de Germanie*. — Thierry, *Récits des temps mérovingiens*, chap. V, p. 257. — Mary-Lafon, *Souvenirs historiques des municipalités et des républiques de la Provence*, 1482

Les statuts de la corporation des peintres de Sienne, en 1355, commencent en ces termes :

« Nous sommes par la grâce de Dieu, appelés à manifester aux hommes grossiers qui ne savent pas lire, les choses miraculeuses opérées par la vertu, et en vertu de la sainte foi : notre foi consiste principalement à adorer et à croire un Dieu éternel, un Dieu d'une puissance infinie, d'une sagesse immense, d'un amour et d'une clémence sans bornes ; persuadés qu'aucune chose, quelque petite qu'elle soit, ne peut avoir commencement ou fin sans ces trois choses, c'est-à-dire sans pouvoir, sans savoir et sans vouloir avec amour. »

Voilà assurément des idées élevées et qui s'éloignent fort de l'intérêt mercantile, but qui paraît d'ordinaire celui de la constitution de sociétés professionnelles.

Aussi doit-on croire, par cela même, que les confréries de Saint-Luc ont eu pour promoteurs les membres du clergé qui, à cette époque, considéraient encore l'art comme un des principaux soutiens de la religion.

Cela nous ramène encore une fois à l'influence du Saint-Siège et, par conséquent, à la subordination aux idées italiennes, des commencements de notre art du moyen âge, autant dans son expression technique que dans son organisation sociale (1).

La première moitié du XIVe siècle, trop peu étudiée, est une époque de la plus grande importance dans l'histoire de la peinture.

Il est positif que Giotto et ses émules ont produit un effet

(1) Della Valle. *Lettere senesi*, t. I.

incommensurable en Italie. On sait les relations de ce maître avec le Dante, celles de Memmi avec Pétrarque, et les voyages nombreux que firent ces deux peintres dans plus de vingt cités, où Giotto laissa des œuvres de la plus haute valeur pour l'époque, et en Provence, où le transfert du Saint-Siège leur permit de faire apprécier leur style nouveau.

Les remarquables travaux d'architecture de Giotto, ses mosaïques, tout semblait fait pour attirer l'attention publique et pour avoir une action même au delà des Alpes, par le moyen des prêtres, qui avaient des relations incessantes avec l'Italie.

Aussi ne doit-on pas s'étonner si notre école, jusqu'alors encore barbare, sort tout à coup, vers 1350, de cet état de torpeur, et si l'on voit bientôt se succéder des peintres d'histoire religieuse, protégés par les abbés de Saint-Bavon, entre autres, jusqu'au moment où l'avènement de Philippe le Hardi donne lieu à une sorte de renaissance flamande.

Cependant il n'est pas inutile de déterminer comment nous attribuons à l'Italie une part dans l'éducation de nos artistes, tandis que, selon certains auteurs, c'est de l'école germanique que dépendrait absolument la nôtre.

Certainement, avant cette époque, la différence entre la langue allemande et la nôtre était bien faible, et il y avait tant de rapports entre les mœurs des deux peuples, que l'on pouvait pour ainsi dire les confondre, d'autant plus que la religion était commune.

Mais, au XIVe siècle, la situation s'était déjà sensiblement modifiée, et en particulier dans les arts.

Si, en sa qualité de Germain, Wolfram von Esschenbach

vante les écoles de peinture de Cologne et de Maestricht, ce passage ne donne pas à entendre qu'il n'y eût pas en Flandre ou ailleurs des peintres tout aussi méritants, mais seulement que l'auteur a pris ses points de comparaison dans un rayon appréciable par le public auquel il s'adressait.

Les peintures de la Biloke, qui datent de 1250 environ, valent bien les apôtres de l'église de Sainte-Ursule, à Cologne (1224) et leur style rappelle un peu celui des anciennes mosaïques gréco-lombardes. La Sainte-Marguerite du musée de Cologne est un ouvrage très primitif; les lignes, très simples, sont couvertes d'une couleur légère et plate; les figures sont allongées et les poses guindées.

Les manuscrits flamands du XIIIe et du XIVe siècle nous montrent, dans une voie différente, des qualités au moins égales à celles des ouvrages allemands. D'ailleurs, à la liste de peintres que Cologne nous offre (1), nous pouvons opposer une liste presque égale de peintres d'histoire gantois.

Tout en ayant eu peut-être des relations entre eux, les artistes flamands et ceux de Cologne sont indépendants les uns des autres, mais la plus grande part d'inspiration leur est venue directement du Midi (2). Toutefois, tandis que les Allemands conservèrent et accentuèrent la tradition byzantine, les Flamands, au contraire, s'en éloignèrent peu à peu, tendant vers le naturalisme.

Dans nos provinces, comme dans la Péninsule, l'exemple donné çà et là par un homme de mérite a éveillé l'émulation

(1) J.-J. Merlo, *Die Meister der Altkoelnischen Malerschule*, Koeln, 1852.
(2) Kugler, *Handbuch der Malerei*, t. II, p. 160, note, et p. 398.

dans les villes où il avait travaillé, et ses ouvrages ont suscité des artistes. A ce titre, l'école de Cologne ne pourrait revendiquer quelque influence sur le développement de la notre que s'il était prouvé que Meister Wilhelm, le véritable maître de cette école, a dépassé de beaucoup en talent ses contemporains flamands.

Or, il faut être bien prévenu en faveur du style germanique pour lui accorder cette supériorité, si l'on tient compte de la différence du sentiment national. Le premier tableau d'un maître flamand contemporain de celui de Herle est celui de Melchior Broederlam, qui, sous plus d'un rapport, peut rivaliser avec ceux de l'artiste de Cologne.

L'examen comparatif de leurs œuvres fait surgir aussitôt l'idée de sources d'étude différentes.

Les figures du peintre flamand sont de proportions ordinaires, et semblent des types assez vulgaires qu'il aurait cherché à embellir : de là résulte une sorte de recherche, de rondeur qui fait sourire, contrastant avec les formes grêles, élégantes de Wilhelm, qui a traduit, selon son sentiment, des types byzantins qui lui étaient proposés comme modèles.

Broederlam semble, au contraire, avoir arrondi des formes naturellement triviales pour pouvoir affronter le parallèle avec les œuvres de Giotto ou de Memmi, très estimées à la cour pontificale.

Tout en lui indique cette idée préconçue :

La Visitation, avec son fond de rochers aigus et ses auréoles, a je ne sais quoi qui rappelle Memmi.

Les banderoles que tiennent les anges, les chérubins à ailes rouges, et la figure du Père Éternel lui-même proviennent de l'école de Sienne. L'architecture, loin d'être

empruntée à l'Allemagne, rappelle par sa couleur les fresques de Giotto et sa forme même, avec le dôme, les toits, le campanile, a des rapports nombreux avec le goût italien. Les anges qui voltigent en haut du diptyque n'ont rien de germanique.

Tout au plus pourrait-on retrouver dans la figure assez lourde de saint Joseph, ou dans la barbe du patriarche un reflet du sentiment allemand, et encore y a-t-il là plutôt du rapport avec l'ancienne école hollandaise. La colonne d'où tombe une idole, le coussin doré, sont de source byzantine; l'ange de l'Annonciation est purement flamand, ainsi que le paysage et les plantes.

Enfin, dans le parquet à damier, dans les bâtiments dépourvus de perspective, dans la robe à fleurs de la sainte Vierge, dans les dorures, nous découvrons tous les caractères d'une main habituée à des travaux décoratifs et faisant un effort pour égaler des œuvres italiennes. Cette préoccupation de la part d'un peintre employé à Dijon ne doit point nous étonner.

De 1360 à 1370, Urbain V, qui porta le premier la triple tiare figurée dans le tableau de Broederlam, attira vivement sur lui l'attention du monde religieux, de même que Sainte-Catherine de Sienne, dont on connaît les rapports avec tout ce qui possédait quelque autorité en théologie, en art ou en science. Ce pontife, né à Beauvais, fut accueilli comme un sauveur quand il voulut, en 1367, reporter à Rome le siège pontifical : il y reçut même l'empereur d'Orient, venu pour abjurer le schisme.

Sous son successeur, qui était Français également, Catherine Benincasa acquit par ses écrits miraculeux une réputa-

tion de sainteté qui rejaillit naturellement sur l'école de peinture religieuse siennoise, déjà si distinguée.

Enfin en 1378 commença le grand schisme d'Occident, qui, jusqu'en 1429, déchira la chrétienté, et dans lequel Clément VII, établi à Avignon, eut pour partisans les Français, les Bourguignons, les Lorrains, tandis que l'Allemagne et le nord des Pays-Bas reconnaissait son compétiteur.

Les choses étaient dans cet état quand Broederlam fit son œuvre de Dijon : est-il fort étonnant qu'il ait eu l'occasion, ainsi que les autres peintres de la cour de Bourgogne, de voir des tableaux de Giotto ou plutôt de Memmi, mort à Avignon en 1348, et dont les œuvres ne devaient pas manquer à la résidence pontificale et à la cour de France, et qu'il ait été plus impressionné par l'école italienne que par celle de Cologne?

Toujours est-il que sa peinture n'est point allemande et que, dès lors, apparaît dans nos contrées un style tellement national et distinct que le doute n'est plus possible ; peu après les peintres germaniques semblent devenir, au contraire, tributaires de notre école.

L'auteur du livre d'heures du duc de Berry (n° 11060 de la Bibliothèque royale à Bruxelles), Jean de Hesdin, y a mis une composition et des figures à l'italienne, des ciels foncés rappelant ceux de Memmi, des rochers et des draperies d'une couleur méridionale ; à la page 130, on remarque une gloire et des anges rangés que l'on attribuerait presque à G. da Fiosole. Sous bien des rapports, le style se rapproche de celui de Broederlam, mais les figures de la sainte Vierge et des apôtres semblent tributaires de Giotto (1). Les vêtements

(1) Voir la p. 194 de ce manuscrit

sont grisaillés à l'encre de Chine ; Broederlam a employé un tel procédé pour préparer ses glacis, mais avec plus de blanc. Le frontispice de ce manuscrit est une tête byzantine qui vient corroborer nos assertions au sujet des modèles de nos artistes.

Le n° 4485 de la même Bibliothèque réunit à des fragments dans le sentiment byzantin un style général qui se rapproche de l'œuvre de Broederlam.

En revanche, que trouvons-nous au musée de Cologne parmi les ouvrages auxquels on peut assigner une date à peu près certaine, tels que la légende de sainte Ursule (1340-1347) ?

Un travail rude, assez coloré, mais encore asservi au style de Byzance ; sans perspective ni science de la forme, avec un fond étoilé, de gros poissons flottant à la surface de l'eau comme dans les mosaïques grecques : quelque chose d'enfantin et des étoffes imitées d'après les sculptures, et qui ne donnent absolument point l'idée de notre art flamand.

Nous conviendrons cependant que sur les volets se retrouvent, encore imparfaits, les éléments des volets du tableau de Van Eyck, *l'Adoration de l'Agneau*, par exemple, les cavaliers, les troupes d'anges, etc. Cela suffit-il pour faire admettre que les Van Eyck ont étudié à Cologne, ou bien ces éléments ont-ils été imposés à l'artiste par un clerc, ou bien encore la cathédrale de cette ville n'était-elle pas alors une sorte de lieu de pèlerinage d'où l'on rapportait des souvenirs artistiques ?

D'ailleurs, notre école entendait l'art d'une façon plus simple que celle de Cologne, car si elle présente des exemples de peinture murale et de miniature, on trouverait difficile-

ment, comme dans les n° 85 et 86 du musée Wallraff-Richartz et comme dans certains anciens travaux italiens, un mélange de peinture, d'émaillerie ou d'orfèvrerie et de sculpture en bois, ou même de plâtre.

L'ancienne Colonia Agrippina avait conservé des restes romains qui devaient influer longtemps sur l'art de cette cité : l'art flamand n'avait, lui, que des objets pieux apportés de l'étranger.

Quant à Stephan Lochner, il est contemporain de J. Van Eyck, et originaire de Constance, ce qui ôte encore à Cologne un exemple à donner.

Parmi les successeurs de Van Eyck, Memling seul semble avoir emprunté des sujets aux bords du Rhin.

Ce qui n'offre aucun doute, c'est que notre art du moyen âge doit son origine à une source purement religieuse. Créé pour le culte, dirigé par le sacerdoce, exercé par les prêtres ou les moines, il devait être naturellement asservi aux formes et aux expressions anciennes qui traduisaient les dogmes et les symboles.

Cependant le culte subissant lui-même des modifications selon les pays, le clergé étant recruté dans la nation et subissant l'ascendant de son entourage, l'expression ne pouvait rester bornée aux types des premiers chrétiens, et les clercs s'efforcèrent peu à peu de perfectionner la technique et même d'improviser, sans toutefois abandonner les symboles de rigueur, bases de leurs compositions, et seul moyen pour eux d'expliquer clairement leurs sujets.

Mais si, comme nous l'avons vu, l'art tâtonnant et naïf des Barbares s'est formé peu à peu, comme à regret, par la vue et l'étude des modèles romains et byzantins, si pen-

dant longtemps les Grecs et les Latins furent les seuls artistes d'un mérite reconnu, si les moines étaient asservis à ces modèles méridionaux, il doit s'ensuivre que l'apprentissage artistique n'était autre que l'imitation de ce style étranger.

En effet, la seule expression transmissible par leçons ou par copie, était l'expression sculpturale ou monumentale religieuse, soit latine, soit byzantine, et des scènes entières étaient copiées (1) et reproduites comme de simples fragments. La naïveté d'un maître laïque, l'initiative d'un élève dépourvu de principes ne pouvaient lutter contre un style religieux très décoratif, très avancé sous le rapport technique, car l'ouvrage d'Eraclius *de artibus Romanorum*, qui date du xe siècle environ, donne des détails nombreux sur les procédés et la composition des matières colorantes, etc.

Cette préoccupation des procédés s'explique ; les peintres, même du plus grand talent, s'occupaient de travaux de pure ornementation et même de peinture de bâtiments : Gentile da Fabriano n'était-il pas le *magister magistrorum* (2) du dôme d'Orviete, en 1417 ?

La polychromie n'est-elle pas une des parties les plus importantes de la peinture (3) ? Ne trouve-t-on pas les stucs dorés et les reliefs coloriés dans les ouvrages des nombreux peintres de cette époque (4) ?

Sous l'impulsion de Guido de Sienne, de Duccio, de Giotto, les Italiens commencèrent à utiliser certains types

---

(1) Voir J. Burckhardt, *Der Cicerone*, pp. 483 et 484*a*.
(2) Rosini, *Storia della Pittura italiana*, t. III, p. 41.
(3) Della Valle, *Storia del duomo d'Orvieto*, doc. 64, p. 299.
(4) Morelli, *Anonimo*, p. 57, et Ricci p. 175.

établis, en les modifiant un peu à leur fantaisie et en essayant de représenter, d'après les mêmes principes, les costumes de leur temps, les attitudes de leur époque, le tout de mémoire et par une tension d'esprit acharnée. Le dessin d'après nature, qu'attestent les œuvres de Giotto, amena ensuite un rapide développement.

Au point de vue de l'art, rien ne justifie l'enthousiasme qu'excitèrent les tableaux de Cimabuë, de Giotto, de Duccio; mais cet enthousiasme local et patriotique s'explique par la rivalité qui dès lors s'établit entre un art indigène, contemporain et vivant, et l'art froid, sans originalité, des mosaïstes étrangers.

Toutefois, nous tenons à constater un fait : c'est qu'il ne faut pas attribuer à la seule étude de la nature ou au génie de Giotto l'expression nouvelle qui caractérise les œuvres italiennes à dater de ce maître, pas plus que dans nos provinces on ne peut attribuer comme caractère à la Renaissance produite par les Van Eyck une étude exclusive de la nature.

Ce système serait flatteur sans doute; un examen superficiel attribue à toutes ces peintures une sincérité native, et elles paraissent telles à côté de l'art conventionnel des Grecs; mais, au musée du Vatican, nous avons observé dans un petit tableau byzantin, à petits sujets, donné par le pape Pie IX, et dans un retable représentant *la Crucifixion*, tous deux très anciens, les anges voltigeant, habituels à S.-Memmi, et dans un diptyque en ivoire, du temps de Constantin, pourvu de la louve romaine, les chérubins et les anges à ailes croisées, et tous les autres types qu'a employés l'école de Giotto.

Il n'y a donc eu là que modification de rendu et d'expression ajoutée à l'emploi des modèles antérieurs, c'est-à-dire un progrès bien indiqué par le développement graduel des arts et des sciences, ou un recul produit par les vicissitudes de la civilisation.

Les devanciers et les initiateurs des peintres laïques ont été les religieux et leur base d'études, les travaux romano-byzantins (1).

La composition, le choix des sujets, toute la théorie, en un mot, provenait des prêtres ou clercs *magistri artium ac sacræ theologiæ eximii professores*, auteurs, le plus souvent, de l'ordonnance des tableaux commandés.

Si l'on recherche les types primordiaux qui doivent avoir le plus servi de modèles à la plupart des artistes du moyen âge pour l'arrangement des tableaux, on peut se convaincre qu'ils furent fournis par les diptyques et autres travaux en ivoire, ou en orfèvrerie émaillée, objets d'art et de piété, de forme et de dimension portatives, dont la provenance est surtout méridionale, et qui devaient être le luxe des prêtres comme celui des seigneurs.

Les inventaires du XIVe siècle le prouvent du reste.

C'est une continuation plus large et plus libre de l'art traditionnel romain, qui a produit des orfèvres tels que le frère Hugo, des miniateurs tels que les moines de Stavelot, les abbesses d'Alden Eyck, des peintres tels que ceux de l'hôpital de Gand, des fresques de la chapelle comtale de Mons, etc. (2).

---

(1) ALVIN, *Bulletin de l'Académie*, 1864, 2e série, p. 679.

(2) Voir *Annales du Cercle archéologique de Mons*, t. XI, pp. 327 et suiv.

L'action de l'Italie est moins évidente dès qu'apparait la peinture purement civile, mais elle reprend avec les Van Eyck et s'accentue d'année en année à partir de 1450.

Cette assertion peut sembler étrange, mais à l'aide de bonnes photographies, la comparaison entre les œuvres italiennes et celles de nos maitres peut se faire, abstraction faite de la couleur, et les Spinello, Squarcione, les Bellin, les successeurs d'Orcagna, Verrocchio, etc., ont certainement fait impression sur nos Flamands.

Les panneaux du centre et de droite du tableau de *l'Agneau*, à Gand, respirent le style italien, qui a plus tard été si en honneur dans nos provinces. Mais avant les Van Eyck, la question n'est point la même et exigera une étude approfondie.

Nous croyons avoir établi que l'art inné, réaliste ou naïvement naturaliste, n'est qu'un germe, un embryon, ou pour mieux dire, un tronc sur lequel vient se greffer une succession de formules imposées, ce qui constitue la science, l'éducation de l'artiste.

Quelques peintres de notre siècle ont tenté de faire prévaloir cet art tout personnel, croyant qu'à lui seul il peut produire suffisamment. Nous n'avons pas à apprécier ces tentatives, mais, au moyen âge, l'art naïf et d'instinct n'a rien produit à lui seul, et toujours il a été uni à un travail imposé ou traditionnel.

Cet art n'est donc pas pour nous une source productive.

En revanche, nous avons à étudier :

1° Les reliques de l'art latin et byzantin ;

2° Les types symboliques modifiés et renouvelés par Giotto et son école ;

3° Les modes et les types profanes du XIVe siècle, qui constituent autant de diversités remarquables, de caractères permettant d'assigner à une œuvre d'art une date ou marque d'origine.

Un exemple précisera mieux notre idée.

Si l'on contemple une œuvre d'art quelconque, soit un tableau de l'école des Van Eyck, ou une miniature du XIVe siècle, soit une statue de Claus Sluter, on est frappé d'abord du sentiment vrai qui se dégage de cette œuvre, qui paraît copiée consciencieusement d'après nature.

Mais aussitôt on découvre, ou bien un tapis servant de dais, déjà connu, une auréole déjà vue ailleurs, un air de tête, une pose déhanchée, une main sur la poitrine, tandis que l'autre est levée avec affectation ; on remarque aussi que les figures tranquilles sont le mieux réussies, et que celles qui expriment un fort mouvement ou un raccourci sont manquées, parce que l'artiste n'avait pas de modèle typique pour baser son rendu. Tout cela est emprunté et provient de l'éducation de l'artiste ; c'est sa science.

D'où proviennent ces modèles typiques ? C'est ce que nous nous sommes imposé la tâche de rechercher.

Après avoir établi clairement par des faits ce qui nous est venu par l'Italie, de l'art byzantin, nous trouverons, mêlés à l'art naïf ou réaliste, des types officiels ou profanes, adoptés après la chute du byzantin, et créés par des maîtres hardis, qui parvinrent à traduire par une expression nette et décorative, en rapport avec le goût du temps, les figures des souverains et d'autres éléments d'usage habituel. Ces créations magistrales, comprises selon les nécessités de l'art, devinrent un sujet d'étude pour les travailleurs de second

ordre ; ces types parvinrent chez nous, mais nos artistes ne les utilisèrent qu'avec des modifications que leur inspirait leur instinct naturaliste.

TYPES ET STYLES DE L'ART RELIGIEUX PRIMITIF.

L'art symbolique, qui a formé les premiers artistes et leur a donné l'audace d'envisager peu à peu la nature, était, quoique routinier, une science et non pas un art incertain de novices. Dès que l'Eglise romaine se décida à arborer le luxe et l'apparat, les artistes et les objets d'art de Byzance furent préférés aux simples productions de l'art primitif des catacombes et surtout aux grossières productions nationales ; du VIIe au XIIIe siècle, l'artiste italien fut laissé à une sorte d'abrutissement, quand il ne se mettait pas sous les ordres des Grecs. Dans des villes telles que Venise, s'établirent des colonies entières de Grecs mosaïstes pendant plus d'un siècle.

Les mosaïques de l'Italie se divisent en deux classes distinctes : celles qui sont antérieures au VIe siècle et qui sont encore un peu dans le sentiment antique. Celles qui paraissent byzantines, postérieures au VIe siècle.

Parmi les premières, on distingue celles du Temple rond de Sainte-Constance à Rome, dont la voûte, ornée de mosaïques décoratives du IVe siècle, présente des vendanges à la Pompéienne et des figures romaines de satyres, de paysans, de bouviers.

Dans l'église de Sainte-Pudentienne, une mosaïque d'abside de 590, montre le Sauveur, assis sur un tabouret carré, byzantin, entre des apôtres et deux femmes, personnifiant

l'église des juifs et celle des païens christianisés; celles-ci ont le caractère romain de la décadence : les détails symboliques sont plutôt romains que byzantins.

A Saint-Paul hors des murs, les mosaïques de la tribune datent du XIIIe siècle (1206), mais sont la reproduction d'une mosaïque du Ve siècle et ont encore un style romain, tandis que celles de l'arc, à l'intérieur, montrent clairement la tradition née avec Giotto : un médaillon rond du Sauveur, avec une auréole et soutenu par deux anges à ailes tricolores, du style de S. Memmi; ce travail date du XIVe siècle.

A SS.-Cosme-et-Damien, la mosaïque (526-530) représente des nuages, dont le type a persisté jusqu'en 1500, mais l'Agneau avec une croix et un rouleau de papyrus sigillé est bien néo-chrétien et non pas de style barbare ni byzantin.

Les mosaïques de l'arc interne du chœur de Saint-Laurent hors des murs semblent être les premières qui aient subi l'influence byzantine (578-590). Celles de l'abside de Sainte-Agnès hors des murs (625-638) tournent au byzantin (la couronne de sainte Agnès est presque franque encore) celles de S.-Stefano rotondo (642-649) appartiennent aussi à la transition.

L'art indigène de l'Italie luttait cependant contre l'influence grecque, soit en imitant d'anciens travaux romains, soit par des mosaïques lombardes, naïves et rudes, telles que celles du chœur de Saint-Ambroise, de Milan (832), celles de SS.-Nérée-et-Achille, à Rome, de S^e-Maria della Navicella (817-824). Le caractère national se retrouve encore dans les figures longues et minces de Ste-Cécile, à Rome, dans les anges et les prêtres en robe blanche de Sainte-

Prassède (style des catacombes) (817-824); les travaux sans proportions et de tradition néo-chrétienne de Saint-Marc (827-844), à Venise, les mosaïques du XIIIe siècle du portique de cette basilique, dénotent la main des nationaux dirigée par des Grecs, tandis que le pur caractère byzantin se montre dans la Pala d'Oro (976) faite à Constantinople même.

Le système artistique du Bas-Empire se basait sur des réminiscences de l'antique, mais avec des formes roidies; il était produit, comme à présent, dans les couvents de caloyers d'Athos (1) par une copie continuelle. Ce système de formes domina bientôt en Italie.

Non seulement des villes étaient quelque peu dépendantes du culte grec, mais l'art byzantin avait des qualités particulières d'ornementation. A dater du VIIe siècle, il y avait unité de vues à cet égard dans le clergé romain et grec, et ce ne fut qu'au XIe siècle que le schisme s'accentua visiblement.

Ce respect pour l'art du Bas-Empire fut transmis à nos contrées, où il resta une sorte de modèle d'inspiration à peu près sacrée.

Au couvent de Karès se conserve un manuscrit traitant de la façon dont les moines doivent représenter les images sacrées et les faits bibliques (2). L'art ne s'exerce là que selon la tradition, comme au moyen âge.

Dans nos contrées couvertes du voile de la barbarie, au XIe et au XIIe siècle, les rares artistes provenant des pépi-

---

(1) Voir J. Burckhardt, *Der Cicerone*, p. 479.

(2) Didron, *Manuel d'iconographie chrétienne*.

nières de Saint-Gall ou du Mont-Cassin, Lazare, Méthodius, Notker, Modestus, Sintramme, Thiemon, Tutilon, Théophile, répandaient leurs conventions artistiques, types qui avaient été l'objet de discussions sérieuses, comme le rituel et la liturgie, et de là des points de ressemblance entre les ouvrages subséquents de pays différents.

Les moines italiens se répandirent en France, en Angleterre, en Belgique; les Grecs en Ruthénie.

On recherchait les reliques de Byzance. En 1207, le cardinal Capuano enleva de l'église de Constantinople le corps de saint André. Les faces noires, sur cuir, du Sauveur ou de la Madone étaient considérées comme sacrées.

Aussi les travaux belges les plus anciens sont-ils une copie enfantine de sujets byzantins.

Lors de la belle exposition de l'art ancien, au cloître Saint-Paul, à Liège, en 1881, le manuscrit illustré par les sœurs Herlinde et Renilde, en 725, méritait la première place à cet égard, et le n° 10 du catalogue, ouvrage du IXe siècle, avec un caractère frank imité du byzantin, renfermait un type d'auréole et d'ailes que l'on retrouve dans toutes les fresques religieuses du Giotto.

Dans le n° 8, du XIe siècle, beaucoup plus achevé et très byzantin, se montrent les plis de robes habituels à Cimabuë, et le n° 16 fourmille de symboles connus, tels que les flammes, une main rayonnante, etc.

Le trésor de l'église de Tongres possède une couverture d'Évangéliaire de même provenance et où l'on trouve déjà, détail intéressant, une Vierge dont l'attitude serpentine est si commune au XIVe siècle, et un ange agenouillé, avec une banderole déjà très gothique.

Le reliquaire de sainte Ursule, de la même collection, de la même époque et d'un travail bien plus avancé, est déjà tout à fait de ce style fleuri qui fut surtout de mode en Angleterre et qui donna lieu, chez nous, à une sorte d'arabesque contournée, dans les vignettes et l'ornementation.

La châsse de saint Mengold, de la collégiale de Huy, faite en 1175, dans un sentiment grec, mais remaniée en 1560, porte des lions rampants et une figure de seigneur d'un caractère tout à fait original, mais peut-être postérieur.

Le reliquaire de saint Hadelin, de l'église de Visé (XIIe siècle), dénote aussi, malgré des détails plus récents, la copie d'œuvres méridionales.

Il en est de même de la couverture d'Évangéliaire appartenant aux sœurs de Notre-Dame de Namur, due au frère Hugo d'Oignies, au XIIIe siècle.

Quant à la châsse de saint Remacle, de l'église de Stavelot (XIIIe siècle), elle est un vrai travail de transition; ses ornements sont déjà gothiques, ses statuettes sont un mélange de frank et de byzantin, et il s'y trouve une figure de chevalier très réaliste. Une Vierge en bois doré de l'église de Saint-Jean, à Liège (XIIIe siècle), rappelle Cimabuë, et la Vierge de Dom Rupert, en pierre dorée, du XIe siècle, a les mêmes caractères (1).

Plusieurs des trésors inestimables que je viens de mentionner ont été visibles à Bruxelles lors de l'Exposition nationale de 1880, de même que les pièces suivantes, qui méritent un examen approfondi :

L'Évangile de l'abbaye de Saint-Laurent (Xe siècle) (2).

(1) Musée archéologique de Liège.

(2) N° 17 du Catalogue officiel de l'Exposition nationale de 1880.

imitation flagrante, avec des formes arrondies, de travaux grecs.

L'Office des Anges (1), du XIe siècle, manuscrit rhénan de la Bibliothèque royale, lourde imitation, visible dans les apôtres, dans le nimbe, etc.

Les Évangiles de l'abbaye d'Averbode (2), appartenant à l'Université de Liège, style frank dérivant du byzantin.

L'Évangéliaire du IXe siècle (3), imitation libre, ainsi que les n°s 14, 19, 40, 25 du même catalogue.

Le rituel de l'abbaye de Stavelot est plutôt une copie de travaux du Bas-Empire romain que de Byzance même.

Cette propension persiste dans l'art monacal jusqu'au XVe siècle et même plus tard, et l'on peut consulter à ce sujet les n°s 1787, 5074, 4783, de la Bibliothèque royale, les n°s 1795-1796 provenant des moines de Groenendael (XIVe siècle); à côté d'une figure du Sauveur, byzantine, on y voit des moines lisant, très naïfs.

Le n° 4483 (XIVe siècle), avec des détails traditionnels que l'on retrouve un siècle plus tard, a aussi le caractère de la copie des Grecs, de même que les n°s 9961-62, Psalterion, qui paraît Anglais.

Mais on ne saurait rencontrer un meilleur exemple de la copie de miniatures grecques exécutée librement, avec une sorte de rudesse indépendante, que le *Speculum humanæ salvationis*, manuscrit en flamand (n°s 281 de la Bibliothèque royale). On y voit le dessin fait de mémoire d'après des crucifix ou des travaux byzantins, spécialement dans les sujets

(1) N° 20 du même catalogue.
(2) N° 57, id.
(3) N° 10, id.

d'Abner, de la sépulture du Christ, de la descente de Croix, du catafalque, etc.

Notre pays n'était pas seul asservi à la formule grecque pour les ouvrages religieux.

Le style de presque toute l'Allemagne, jusqu'au xve siècle, était formé d'emprunts à cet art, tout en restant différent du nôtre.

Si l'école de Prague a réellement existé, elle a du s'inspirer entièrement de Byzance, ce que prouvent la tête de Christ sur le suaire, peinte en 1368 par Thomas de Mutina, et la mosaïque extérieure du sud du dôme de Prague, exécutée en 1371, qui dépendent absolument de ce style.

Cette influence gréco-latine subsista jusqu'au xvie siècle, dans des retables et des triptyques. Beato Angelico la subit, dans un antiphonaire du couvent de Saint-Marc, et cependant à cette époque le cours de la civilisation avait amené une source d'inspiration nouvelle et importante (1).

Nous ne tenons aucun compte de la tendance innée que l'on découvre dès les temps préhistoriques et qui se traduit chez l'enfant par un art embryonnaire, désir instinctif de reproduire un aspect par lequel l'esprit a été frappé.

Cette expression individuelle, non transmissible parfois, est presque toujours modifiée par ce fait que l'artiste est pétri dans le moule d'une éducation journalière à cause du milieu qui l'entoure.

Mais nous devons constater la naissance d'un style produit par le contact d'une civilisation étrangère, et qui donna une poussée remarquable à l'art du moyen âge.

---

(1) Rosini, *Storia della Pittura*, p. 74, t. I.

ART SAXON ET NORMAND OU GOTHIQUE PRIMITIF.

Après l'an 1000 se manifesta dans l'architecture, mère des autres arts décoratifs, une ardeur particulière.

La Cathédrale de Tournai, commencée vers 1020, et consacrée en 1066, et d'autres monuments de cette époque de transition, et même parmi ceux qui furent construits au milieu du XIIe siècle, tels que la chapelle de l'église abbatiale de Stavelot, celle du Saint-Sang de Bruges, etc., montrent clairement la puissance des souvenirs de l'art romain et byzantin.

Mais cette tendance se métamorphose peu à peu avec les croisades.

L'arc brisé ogival ne paraissant qu'au commencement du XIIe siècle, les croisés semblent n'avoir pas été dans nos contrées les moins actifs propagateurs de ce style nouveau, dont l'épanouissement complet coïncide avec le règne de saint Louis.

Vers ce temps, les Normands étaient déjà solidement établis dans la Sicile et le royaume de Naples, et, dès la même époque, les croisades établissaient un contact forcé entre les Occidentaux et l'art luxueux des Sarrasins.

Sur des monnaies siciliennes, les symboles du christianisme et de l'islamisme sont confondus.

En Sicile, on parlait quatre langues; les édits étaient publiés en ces langues, et chaque peuple régi par sa loi. Le plan de l'église de la Martorana, à Palerme, est grec, et une mosaïque, datant de l'époque de la fondation normande de cet édifice, représente le roi Roger, vêtu du costume byzantin.

Roger Ier, quoique adversaire des Grecs, créa un archimandrite, bien que les évêques de Sicile dépendissent de Rome. Il fit construire avant 1152 la chapelle de Saint-Pierre, à Palerme (1).

Guillaume II (1185-1189) fit bâtir l'abbaye de Monréale, ce superbe monument de style siculo-normand, dont les mosaïques et les ornements à gradins sont des décorations vraiment musulmanes (2).

Le nord de l'Italie offre des restes lombards qui ne sont pas sans rapport avec le style saxon le plus rude, mais peu comparables au style normand si rapidement développé.

L'influence normande et suève sur l'art de l'Italie méridionale a été constatée par M. Salazaro dans son opuscule sur la culture artistique de cette contrée (3).

Déjà, en 1184, la civilisation était très avancée en Sicile et les chefs normands se mirent très intelligemment à la tête de ce mouvement, ce qui dénote en eux un tact très rare, ou déjà un degré d'éducation très sérieux.

Un manuscrit en dialecte gallejo, intitulé *Loores da Sa Maria* (4), fait au XVe siècle dans le style archaïque du XIVe, et rempli de détails orientaux, d'ornements de style ogival, donne un bien curieux exemple de la façon dont la transition doit s'être opérée, aussi bien dans le Nord qu'en Sicile et en Espagne.

---

(1) SPRINGER. *Die Mittelalterliche Kunst in Palermo*. Bonn, 1869, p. 10.

(2) A. DE CEULENEER, *Le Portugal*, p. 49.

(3) SALAZARO, *Sulla coltura artistica dell' Italia meridionale*. Napoli, 1877, p. 15.

(4) Bibliothèque Magliabecchi, à Florence.

Les armoiries, l'ornementation élégante furent le résultat immédiat des rapports de nos Occidentaux avec les Sarrasins, et il fallait une race apte à l'assimilation, comme la race normande, pour déterminer ce résultat, car les campagnes de Charlemagne n'avaient rien produit de pareil.

Nous sommes convaincu que c'est de là qu'est parti le signal des modes nouvelles, des mœurs, du goût, en un mot, qui régit le XIIe, le XIIIe et même encore le XIVe siècle, et lorsque Thomas Becket écrivait aux cardinaux : « Déjà notre Roi suit les traces des Siciliens et même il les devance », il établissait la source du progrès des arts de luxe et de la civilisation dans la Grande-Bretagne.

Le premier style dit gothique est une sorte de traduction de l'ornementation sarrasine, mêlée au romano-byzantin, en types saxons, style caractéristique des races du Nord.

L'union de la race normande avec celle de l'Angleterre n'a fait qu'en vivifier l'expression, qui restait grande et plus sérieuse, mais moins fine et moins délicate en France, où Pierre de Montreuil, le maître ès-œuvres de Louis IX, bâtit, à son retour d'Orient, la Sainte-Chapelle, l'abbaye de Poissy et le réfectoire de Saint-Germain des Prés.

Sainte-Marie de Cambridge, Sainte-Marie d'Oxford, Saint-Pierre d'York, et surtout l'abbaye de Westminster sont les types les plus purs du goût normand-saxon.

Mais les types les plus intéressants de l'art ogival se trouvent en Normandie, et déjà avant la conquête et avant la croisade, la cathédrale de Coutances, bâtie en 1030 et inaugurée en 1056, dont le portail méridional est la plus ancienne partie, celle de Mortain, datant de 1082, si ces chiffres sont exacts, peuvent avoir été conçues par suite des relations des

navigateurs normands avec l'Orient, ou bien par suite des pèlerinages qui précédèrent la première croisade. Mais il est plus probable que ces édifices datent de quelques années plus tard.

Dans les pays allemands, le plus ancien monument gothique est l'église de Fribourg en Brisgau, commencée en 1130, ce qui vient appuyer notre hypothèse.

L'abbaye aux hommes de Caen possède à côté de parties dans le goût de la transition, mais d'une simplicité grandiose, des détails qui permettent la comparaison avec d'autres monuments normands, pour suivre la tendance vers le gothique le plus pur. Mais l'abbaye aux dames surtout est remarquable sous ce rapport. Les dents de scie, les mascarons, tout à fait franks, l'ornement en ceinture ou en tresse franque, se mêlent à des carrés ou des losanges, de façon à donner pour ainsi dire un aspect arabe à certaines parties des travées extérieures, de la colonade supérieure de la nef. Ce caractère est surtout visible dans l'aspect général.

L'église de Than, près de Caen, offre dans l'ornementation cette tendance orientale plus caractérisée encore, et produite cependant par des carrés et des zigzags seulement. Dans cette église, et dans la cathédrale de Bayeux, il est curieux de constater combien le style gothique normand subséquent se lie facilement au style de transition frank, basé sur les plans romans. Un ornement tressé, entrelacé de losanges, et d'autres détails au-dessus des arcs des travées de la nef appuient ici notre opinion.

C'est évidemment par un mélange, une sorte d'éclectisme réunissant à la fois des souvenirs grecs, ou classiques, qui abondaient en Sicile, à l'inspiration arabe et à ce style roman

notablement travesti par les copistes franks ou saxons, que s'est dégagé le style lancéolé.

Il serait absurde de prétendre cependant que, dès la première manifestation de ce style nouveau, l'effet en ait été foudroyant. A cette influence, assez générale, il a fallu au moins cent ans pour s'imposer; mais bien certainement les voyages maritimes, le séjour en Sicile, qui était devenu une escale, y ont contribué.

Mais l'architecture n'a régné que sur une partie de l'ornementation, et la sculpture, plus intimement liée à la représentation de la nature, n'a point puisé ses caractères aux mêmes sources.

Ici, nous nous trouvons, dès le XIIIe siècle, en présence d'un style défini, qui se développe jusqu'au XVe, et dont le caractère subsiste surtout dans des attitudes serpentines, visant à la grâce et au mouvement, au lieu des figures froides et inanimées des Byzantins. Cette tendance réagit sur le dessin en général et nos peintres se sont mis aussitôt sur le même pied que les artistes de France et d'Angleterre. Mais dans la statuaire, l'initiative revient sans aucun doute à la France centrale, et les modes, la recherche des poses, des types provinrent de cette contrée, sans doute par l'influence des souverains et de leur cour. Rouen, Paris, Chartres et Rheims, furent sans doute aussi des centres d'action très importants quant à la sculpture. Mais l'étude de cet art nous suggère une observation intéressante :

Deux manières de voir s'étaient établies dans le monde religieux au sujet du Christ crucifié. L'une, celle des Grecs orthodoxes, le montrait constamment serein, beau et intact de corps, malgré sa souffrance tout humaine.

L'autre, plus réaliste, voulait provoquer dans l'âme des spectateurs, par l'aspect de la maigreur et des souffrances de ce corps divin, une pitié qui pût tourner au profit de la religion.

De là, les efforts des sculpteurs qui s'écartaient de l'école grecque pour représenter une contorsion, un mouvement du corps, une flexion du torse suspendu par les bras déjà exsangues.

Les confréries des sculpteurs, nommées dans nos provinces *Jhesusmannen*, étaient principalement imbues de cette tendance, et il est positif que ces sociétés d'artistes existaient dès le XIIe siècle, sous la protection des évêques constructeurs d'églises. Cette même flexion, plus conventionnelle que gracieuse, se retrouve, après la figure du crucifié, dans celles des madones avec l'enfant, dans les diptyques en ivoire, comme dans l'orfèvrerie religieuse.

Elle ne paraît que vers le milieu du XIIIe siècle, dans des types profanes et unie aux modes de l'époque, lorsque le développement des institutions communales fait naître le sentiment laïque, et elle se montre pleinement dans le XIVe, avec l'ornementation flamboyante, le luxe des costumes et le goût anglo-normand, dans l'art comme dans les ajustements.

La France, l'Angleterre, l'Allemagne et notre pays montrent un engouement grandissant pour ces attitudes forcées, d'abord dans la sculpture, ensuite dans la peinture elle-même, et les manières affectées en honneur à la cour de France, par exemple, ne suffisent pas à en justifier l'emploi. Il y a là un parti pris d'élégance exagérée, de grâce supposée, d'élasticité, qui a pris sa source dans les habitudes

des sculpteurs et qui a été suivi par leurs continuateurs.

Les dessinateurs rapportant tout à la géométrie (ce que prouvent les tracés au trait de cette époque), ces attitudes finirent par passer dans les mœurs artistiques, par devenir de vrais poncifs, légués comme une tradition.

Les goûts fastueux des cours souveraines ou féodales ne peuvent avoir été étrangers à l'essor de cet art élégant, peu fait pour caractériser une influence bourgeoise. Tandis que la noblesse, comme le clergé, s'entourait d'objets de luxe et de piété tout à la fois, les communes, à peine organisées, préoccupées de leur propre conservation, et s'occupant de travaux d'utilité publique, ne pouvaient encore, avant le XIVe siècle, lutter de faste avec les autres pouvoirs.

L'art pictural des temps primitifs ne consiste qu'en décoration et en enluminure.

Les produits de l'Angleterre et de l'Irlande sont précieux à cet égard comme sujets d'étude et de comparaison. Le Codex Ebnerianus, d'Oxford, du VIe siècle, est une copie du byzantin, mais avec des tendances saxonnes visibles (1).

L'Evangile de Lindisfarne montre que du VIe au VIIIe siècle s'était formé un style irlandais et anglo-irlandais spécial.

Au VIIIe et au IXe siècle parait un style anglo-saxon, sous l'influence de Charlemagne, et de nouveau asservi à la mode romano-byzantine. L'entrelacement des lignes et des motifs caractérise ces écoles (2).

Peu à peu l'art anglais se dégage et, du Xe au XIe siècle,

---

(1) Voir H. Humphreys, *The illuminated books of the middle-ages*. Londres, 1849.

(2) British museum. Durhambook, Cotton MSS.

apparaît un style riche, magnifique, distinct des autres, qui semble être la base du système national subséquent, et qui a pris naissance dans l'école d'art de Winchester, sous l'influence d'Ethelwold : c'est ce que l'on a nommé *opus anglicum*.

Ce style est toujours à la byzantine, mais déjà très habile, large, plus naturel, et mêlé du goût saxon dans les ornements entrelacés.

Déjà au XIIe siècle, l'école du Rhin se fait remarquer aussi, mais sans originalité, tandis que l'enluminure anglaise devient de plus en plus fleurie. Les miniatures du couvent d'Arnstein sont encore la traduction lourde et franque du latino-byzantin, et, de même, la construction de ce pays reste longtemps conventionnelle et asservie à la construction romane.

Sous le rapport pictural, il est évident que le style né au commencement du XIIe siècle, ne produisit, dans notre pays surtout, que des résultats peu importants; les indices qui nous sont restés de la peinture de cette époque montrent tout au plus des progrès dans l'ornementation, et un peu plus d'habileté dans la représentation de la figure humaine, mais toujours avec un cachet de rudesse franque ou native.

Il était donné au XIIIe siècle de faire naître et au XIVe de développer en ce genre, en même temps que le style ogival secondaire ou rayonnant, avec son ornementation tourmentée et fleurie, des attitudes affectées et visant à la grâce, enfin un style définitif dont l'Angleterre semble avoir été la principale dépositaire.

A l'époque où les sceaux français semblent encore des pastiches du franco-byzantin (par exemple, le sceau de

Henri Ier, 1035), nous avons un exemple très remarquable de style saxon-anglais (dont l'union était intime avec le Normand primitif) dans la célèbre tapisserie de Bayeux, qui n'est point due, sans doute, à la reine Mathilde, mais bien faite sous ses auspices ou dans son entourage.

Les bordures portent des animaux grossièrement représentés, dindons, chiens, etc. (1), de l'architecture encore romane, des figures de juges, des boucliers à dragons (Pl. VIII), qui ont bien le caractère saxon pur. On y voit la volonté de s'affranchir de la copie byzantine, mais point encore le style dit gothique; et cependant certains détails (Pl. XI, XV, XXI) dénotent un sentiment intense de la vie et de l'expression, et il y a des préoccupations orientales (Pl. XV et XXI), telles que les chameaux, le tatou, animal des Indes, etc.

Les arbres, conçus d'une façon ornementale (Pl. XXXV, XXXVI, XXXVII, XLVI, XLVII, LV, LIX, sont l'embryon de l'ornement gothique des miniatures anglaises.

La planche LI, représentant la Table ronde, a été reproduite dans des illustrations françaises des siècles suivants.

Cet art est certainement antérieur au nôtre et montre de l'initiative, de la largeur dans les idées, enfin un sentiment artistique qui cherche à progresser.

Le sceau de Gui de Laval, en 1095, montre le même caractère normand et naturaliste à la fois; il en est de même de beaucoup de sceaux de cette époque et de cette contrée, surtout à mesure que l'on avance dans le XIIe siècle. Nous

(1) De Launey, *Origine de la tapisserie de Bayeux*. — J. Comte, *La tapisserie de Bayeux*. Paris, Rothschild, 1878.

donnerons comme exemples celui d'Adèle, comtesse de Soissons (1186), des sceaux normands de 1195, 1202, etc.

Celui d'Adèle de Champagne (1190) montre même déjà un peu de cette flexion serpentine qui se développe si fort au temps de saint Louis.

Quant à l'art religieux, qui régit aussi les sceaux de prélats et d'abbayes, il ne suit pas le mouvement que l'on remarque dans la cour et la noblesse, et qui était déterminé par la mode (1).

Les sceaux religieux restent fort longtemps barbares, franco-byzantins, et même habilement exécutés dans le goût byzantin, tandis que les autorités civiles font imiter parfois des monuments gallo-romains.

Ainsi les sceaux de l'évêque d'Auxerre, en 1120, de celui d'Orléans, en 1161, et d'Avranches, en 1161 et 1190, sont franco-byzantins; celui de l'archevêque de Rouen, en 1209, est d'une transition très habile déjà. Celui de l'évêque de Lisieux, en 1170, montre un luxe tout à fait anglo-normand dans ses ornements de costume, sur un motif franco-byzantin.

Mais à côté de l'art imposé, il y eut sans doute, avant le XIIIe siècle, avec l'expansion démocratique de nos communes, une tendance libre vers la réalité, s'exerçant sur des sujets profanes. A Rome même, les peintures de S.-Clément montrent la même particularité, du IVe au Xe siècle. Seulement, l'élément civil qui bornait chez nous le goût artistique à un luxe décoratif, ne favorisait pas beaucoup cette figuration

(1) Voir le *Costume au moyen âge d'après les sceaux*, par G. De May. Paris, Dumoulin et Cie.

barbare et rude, que réprouvait si fort St-Bernard. Une sorte de *pala*, à compartiments, avec figures de clercs et d'abbés peintes à l'eau d'œuf sur le cadre, en 1235 (1), nous donne une idée de cet art primitif, dont la continuation se retrouve avec des caractères de style national dans le Roman de la Rose, avec miniatures flamandes, appartenant à la Bibliothèque royale. Certains tableaux ruthènes sont conçus de la même façon, et les manuscrits anglais de la période saxonne nous montrent également ces caractères de sincérité.

Au XIIIe siècle, cet art naïf s'était élargi et l'on trouve parfois dans les ouvrages de nos contrées une étude du mouvement vrai et un cachet d'observation remarquable, surtout quand on songe que l'habileté de l'artiste consistait à ramener à des formes géométriques le dessin d'après nature. Le sceau de chasse de Geoffroi de Lusignan, en 1235, nous le prouve.

Dès que les principes décoratifs purent s'allier à des formes usuelles, à des modes, et permettre l'initiative de l'artiste, un style nouveau s'introduisit jusque dans les monastères, par un mélange curieux de types symboliques, d'ornements arabes, de feuillages ou de figures tout à fait saxons, car il ne faut pas oublier que l'Angleterre, le nord de l'Allemagne et les Pays-Bas étaient pour ainsi dire unis par des liens communs de mœurs, de goûts et même de langage, tandis que le nord de la France et la Belgique étaient aussi liés par des rapports étroits.

Aussi la renaissance qui se produisit en Italie après le

(1) Chapelle du Saint-Sang, à Bruges.

Cimabuë, ne devança-t-elle pas de beaucoup un mouvement analogue dans nos contrées. Nous avons vu un art de style affecté, visant à la grâce, orné, riche en invention, mais qui semble soumis à une mode générale et tyrannique, se développer au XIVe siècle, et cette rénovation de style être accompagnée d'une sorte de floraison architecturale; mais cet épanouissement était préparé de longue main, et le nord de la France semble, comme l'Angleterre, avoir été un centre de progrès artistique, dans la première moitié du XIIIe siècle.

Le sceau du chapitre de Meaux (1217), celui de l'abbaye de Saint-Chéron de Chartres (1233), montrent pleinement cette influence nouvelle. Le sceau de Marguerite, comtesse de Winchester (1233), bien que roide dans son style, est purement normand. Celui du chapitre de Paris, de 1259, quoique calqué sur le byzantin, a une Vierge traitée d'une façon naturaliste; en revanche, le sceau de l'archevêque de Cantorbéry, de la même année, a un aspect ogival large, pleinement dans le style de Saint-Louis, bien vivant.

Celui de l'archevêque de Rouen (1256), avec son ogive et sa madone sur une sorte d'autel et deux anges en adoration, est admirable de style, de mouvement et d'attitudes, ainsi que d'exécution purement gothique. Il est déjà comparable à celui de la nation de Normandie de l'Université de Paris (1398), qui est un véritable modèle de style fleuri et orné.

La miniature montre les mêmes caractères :

Les heures de Saint-Louis, exécutées en 1250 (1), sont d'un travail très avancé pour l'époque, moins maniérées et cependant empreintes de moins de naturel dans le senti-

(1) Bibliothèque nationale de Paris.

ment que les manuscrits flamands de la même époque; et l'on remarque, par un manuscrit de la Bibliothèque de R.-S. Holford, que l'art français avait dans l'ornement des rapports intimes avec l'anglo-saxon. Un psautier (1) dit de la Reine Marie (de 1280 environ) a toutes les attitudes des miniatures flamandes de ce temps, ce qui prouve une sorte d'unité de vues entre les deux écoles artistiques.

Le British Museum possède un psautier latin fait en Flandre en 1300, dont les beaux ornements sont du style anglais fleuri, et le manuscrit de la Somme le Roy, par Frère Laurent (1279), dont les miniatures françaises à fond d'or dénotent la même étude (2).

Le style anglais, en 1264 (3), était déjà très ornementé et très riche, comparé à ceux du continent, ce que l'on remarque dans la chapelle du Collège de Merton à Oxford, dont les clochetons ont bien le caractère anglo-normand, de même que les vitraux datant de la fin du XIIIe siècle.

Un manuscrit fait à Norwich pour le frère R. de Ormesby, vers 1280, au temps d'Edouard Ier, paraît déjà postérieur de plus de 50 ans, à cette date (4).

L'Angleterre était alors au courant de tous les progrès et pour le moins aussi civilisée que la France; la Flandre, qui s'enrichissait par son industrie, tirait ses ressources d'au delà du détroit.

Henri II avait 20,000 mercenaires brabançons à sa solde; en 1215, Jean sans Terre accorda à tous les aventuriers

(1) British Museum.
(2) British Museum, case H, B.
(3) Pugin. *Types d'architecture gothique*, 1851.
(4) Shaw, *Illuminated ornaments*, 1833, specimen IX et X.

brabançons et poitevins les terres de ses barons rebelles, et il en accourut en foule. Les souverains anglais favorisaient d'ailleurs l'émigration des Flamands.

En 1265, la ville de Hambourg jugeait utile d'établir en Angleterre une Compagnie commerciale. En 1298, il y avait dans les maisons anglaises un luxe que ne connaissait pas le continent.

La Normandie, quoique la source du langage français, fut florissante pendant deux siècles et demi sous la domination anglaise, surtout sous le règne de Henri II, dont l'influence se montra jusqu'en Italie, en 1167. Ce ne fut qu'en 1217 que Philippe-Auguste put rassembler les débris épars d'une monarchie française (1).

Nous avons donc bien des motifs de prendre au sérieux l'influence de la Normandie sur l'art de cette époque, et après le règne de saint Louis, qui fit surgir un art français, celui d'Edouard consacra, par le triomphe des Anglais sur le sol de la France, la prédominance des modes anglaises. Le noyau de tout cela était les Normands.

Oxford luttait avec Paris, dont l'Université avait de nombreux professeurs anglais. Bien que la poudre à canon soit mentionnée dès 1338 dans les registres de la Chambre des comptes de Paris, l'artillerie d'Edouard III épouvanta les Français en 1346, comme une chose encore inconnue.

Tout cela dénote une situation prospère que les progrès artistiques ne font que confirmer.

L'art flamand, quoique devancé, semble avoir repris rapidement sa place.

---

(1) Cantù, *Histoire universelle*, t. X, p. 241.

Tandis qu'en 1245 le sceau de l'évêque de Saintes, quoique habilement traité, reste dans le goût franco-byzantin (comme celui du chapitre de Soissons en 1231, montrant une Vierge byzantine), une Vierge sur un sceau flamand de 1255 a les traits d'une carmélite; les sceaux de la ville de Gand, de 1275 et années suivantes, arrangés à la byzantine, ont pourtant une architecture gothique pure, un mouvement naturel de figures à l'aspect flamand, et ne semblent pas étrangers à l'art de l'époque de saint Louis. En 1285, un sceau de Florent de Hainaut nous représente une figure bien campée, qui ressemble aux fresques flamandes de cette époque, et qui n'a plus rien de cette imitation barbare primitive.

En 1287, la figure du Sauveur, du sceau de Henri de Gand, archidiacre de Tournai, est presque moderne. En 1309, les sceaux de Damme et de Calais offrent des navires vus et observés, tandis que jusqu'à 1308 on trouve des sceaux de maires, de consuls, copiés ou plutôt pastichés d'après des ouvrages gallo-romains.

D'ailleurs, dès le commencement du XIVe siècle s'établit une sorte de concurrence artistique entre le Nord et le Midi, et si notre pays ne nous a laissé de traces de son activité que depuis 1339, si nous ne pouvons juger les tableaux perdus de 1350 environ, il est certain que nos artistes ont suivi de près ceux de France et d'Angleterre, et que Jean de Bruges, Jean de Hesdin, M. Broederlam, etc., ont eu des prédécesseurs capables de lutter avec leurs voisins. Mais nous assignons à la renaissance artistique en Belgique la date de 1350 environ, qui coïncide avec la naissance des Gildes de peintres, et avec une remarquable expansion d'art en France et en Angleterre.

En effet, les spécimens magnifiques du Salisbury Book du British Museum et, plus tard, du manuscrit de la vie de saint Edmond, avec leurs ornements d'un caractère plus maigre, plus délicat, mais plus riche aussi, avec leurs feuilles nombreuses et séparées, leurs branches imitant le houx, une sorte de brio italien qui semble développé par l'habileté calligraphique, peuvent passer pour les modèles du genre.

En même temps, dans les sceaux, par exemple, on rencontre, parfois avec surprise, des attitudes et un caractère naturaliste et fier, qui font penser aux bronzes de la belle époque d'Orcagna, de Donatello, etc.

Le sceau de Louis le Hutin (1315) en est un exemple frappant, et un autre de 1375, publié par M. De May (1), l'est encore davantage.

Ainsi, tandis que les papes d'Avignon favorisaient l'intrusion dans l'art religieux du Nord d'un symbolisme à formes nouvelles, mieux en rapport avec le naturalisme que la formule ancienne, dans l'art et dans l'ornementation civiles se faisait jour une expression nouvelle aussi, dérivant surtout de la sculpture, et convenant parfaitement aux verrières, aux tapisseries, très anciennes dans l'Artois, et même aux miniatures de romans écrits, qui constituaient vraiment de l'art portatif.

Ce mélange a formé le style caractéristique du XIVe siècle. Mais sur cette tige déjà vivace est venue se greffer tout à coup, dès les premières années du XVe siècle, une propension intense vers la vérité dans le rendu, tendance qui régit forcément toutes les périodes de perfectionnement et de protection artistiques.

---

(1) Voir *Le Costume au moyen age, d'après les sceaux*, par G. De May.

Nous en voyons encore de nos jours un exemple bien concluant. On se lasse aisément d'images conventionnelles, fussent-elles admirablement exécutées, et le goût, dès qu'il se généralise, exige que les chairs peintes soient des chairs, que l'air circule dans les intérieurs, que chaque matière représentée soit reconnaissable.

Dès lors, des efforts simultanés de tous les artistes pour satisfaire les Mécènes, provoquent la naissance d'une formule nouvelle qui semble effacer les précédentes.

Ce fait s'est produit à l'époque des Van Eyck.

L'art de cette période est le résultat d'une étude sincère de la nature, afin d'obtenir un aspect vrai, combiné avec une éducation dont tous les modèles et les inspirations existaient dans la tradition ancienne.

Les œuvres réussies dans ce genre par les maîtres les plus renommés devinrent aussitôt des types imposés à la copie, absolument comme deux siècles plus tard toute notre école copia les Rubens.

Sans sortir du Musée de Bruxelles, nous pourrions déjà prouver aisément ces répétitions qui excluent l'idée d'une simple inspiration d'après nature, et montrer l'usage fréquent de types symboliques des siècles précédents.

Nous n'en donnerons qu'un exemple ou deux :

Le n° 388 du Musée de Bruxelles reproduit encore, même au XVIe siècle, le crucifix du saint François recevant les stigmates, appartenant au musée de Turin, et qui a été reconnu comme une œuvre de Van Eyck (1).

Les n°s 49 et 50 du même musée représentent la même

(1) *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.*, 1885, Notice de M. H. Hymans.

Vierge dans une gloire rayonnante et entourée d'anges tout à fait archaïques.

Le n° 15, dans la figure du Père Eternel, et dans les anges vêtus de robes à reflets, montre clairement l'imitation des devanciers.

Nous ne citerons plus qu'une dernière œuvre à l'appui de notre conviction, mais cette œuvre est digne d'une attention particulière :

C'est une Descente de croix attribuée à Vander Goes, et qui se trouve dans la sacristie de l'église de Saint-Sauveur, à Bruges.

Cette œuvre est à fond d'or quadrillé, de style archaïque et a été reproduite au XVIe siècle dans un tableau qui figurait à l'exposition d'Amsterdam sous le n° 291, section rétrospective.

L'hôpital Saint-Jean de Bruges possède le même sujet, mais de la fin du XVe siècle, avec un fond de ciel remplaçant l'or, et le musée de Cologne en a une ancienne copie (n° 568) qui passe pour un original.

Or, l'hôpital Saint-Jean de Bruxelles possédait autrefois une reproduction de ce tableau, datant du XVe siècle, et d'une très belle exécution, sur fond noir, qui semble avoir été en partie doré. Cette œuvre, qui a plus que toutes les autres le caractère d'un travail de maître, appartient à une famille de Bruxelles et nous la croyons vraiment de Hugo Vander Goes.

Il est donc évident que si la nature était employée par les peintres de cette époque, le caractère ancien n'était jamais absent de leurs préoccupations. Il formait même la base de leur éducation, car les églises étaient pour eux de

véritables musées, où ils allaient chercher leurs inspirations, et c'était dans le détail seul, et peut-être dans la couleur que s'exerçaient leurs facultés naturalistes.

Toute cette étude a d'ailleurs pour but général de prouver une fois de plus cette vérité trop contestée, que l'art n'est point un produit spontané du génie, qu'il s'est toujours composé au moins autant de science et d'expérience que d'inspiration, et enfin que l'éclectisme est toujours le système le plus rationnel, le seul pour ainsi dire capable d'élever l'expression d'un artiste.

Edgar Bals.

MAÎTRE JEAN BORMAN,

LE GRAND SCULPTEUR BELGE DE LA FIN DU XVe SIÈCLE.

LE RETABLE DE L'ÉGLISE DE GÜSTROW,

AU GRAND DUCHÉ DE MECKLENBOURG,

EXÉCUTÉ PAR JEAN BORMAN,

et orné de peintures attribuées à Bernard Van Orley.

I

JEAN BORMAN.

L'homme dont le nom se trouve en tête de ce travail est un sculpteur belge de la fin du xve siècle, que le pays doit honorer à l'égal de ses meilleurs artistes. Il était doué d'un talent à la fois original et abondant. Nul parmi ses contemporains n'a taillé le bois avec plus de hardiesse et d'accent; nul ne l'a animé d'un souffle plus poétique. Il produisit des compositions en haut-relief, qui valent incontestablement les compositions de nos plus grands peintres de l'époque.

L'artiste portait le nom de JEAN BORMAN. Le temps avait complètement effacé son souvenir. En fouillant les archives de l'époque, on avait rencontré son nom; on avait constaté qu'il avait beaucoup travaillé. Mais on n'était pas parvenu

à retrouver ses œuvres. Ce ne fut qu'en 1876 qu'une découverte, faite dans un manuscrit des archives de Louvain, nous permit d'établir que le retable représentant *le Supplice de saint Georges*, que possède le Musée de la porte de Hal, à Bruxelles, est sorti de son ciseau (1). Cette trouvaille assigna à Borman une première place dans l'histoire de la sculpture nationale. La découverte récente de son nom sur un retable plus important encore que celui dont il vient d'être parlé, doit le faire considérer comme le plus grand sculpteur belge de son époque. Malheureusement, le dernier retable se trouve hors du pays. Il décore l'église paroissiale de Güstrow, ancienne résidence du grand duc de Mecklenbourg. Cet autel intéresse doublement la Belgique, l'œuvre de Borman étant décorée de peintures attribuées à Bernard Van Orley, le peintre de la Cour de Marguerite d'Autriche, gouvernante des Pays-Bas.

Un savant allemand, M. le Dr Frédéric Schlie, conseiller aulique et directeur du musée grand-ducal de Schwerin, vient de consacrer un intéressant travail au retable de Güstrow. Cette notice, accompagnée de belles planches photographiées, nous permet de faire connaître à nos compatriotes cette seconde œuvre de Borman (2).

En publiant, en 1877, dans ce *Bulletin*, un petit travail sur le retable de la porte de Hal, nous avons fait connaître

---

(1) *L'auteur du retable de 1493 du Musée de la porte de Hal, à Bruxelles*, dans le *Bull. des Comm. roy. d'art et d'archéol.* de 1877.

(2) *Das Altarwerk der beiden Brüsseler Meister* Jan Borman *und* Bernaert van Orley, *in der Pfarrkirche zu Güstrow. Neun foliophotographien mit kurzer erläuterung von Hofrath* Dr Friedrich Schlie, *Director des Grosherzoglichen Museums zu Schwerin. Verlag von Opitz und Comp., in Güstrow.* 1885, in folio.

quelques renseignements sur Jean Borman et sur Pascal Borman, son fils. Depuis lors nos recherches nous ont fait découvrir plusieurs détails nouveaux. Nous avons jugé utile de grouper ici les renseignements biographiques connus jusqu'ici sur le grand artiste, avant de nous occuper du retable de Güstrow.

Dans les documents de l'époque, le nom de l'artiste est orthographié Borremans, Borreman et Borman.

Ainsi qu'on le verra plus loin, un travail sorti de son ciseau est signé Borman. C'est, à notre avis, la forme qui doit prévaloir.

Borman a dû venir au monde vers le milieu du xve siècle. On ignore jusqu'ici le lieu de sa naissance. Mais le nom qu'il portait prouve qu'il était flamand.

Il est renseigné comme fils de Jean Borman, le vieux, dans un acte échevinal du 9 janvier 1489, par lequel un fondeur de Bruxelles, maître Jean van den Naenhove, s'engagea à livrer une porte en fonte de laiton pour être placée à l'entrée du chœur de la collégiale de Saint-Pierre, à Louvain (1). L'artiste avait probablement fourni le modèle pour l'exécution de cet important travail, dont nous nous proposons de nous occuper ultérieurement. Il avait un frère, Guillaume Borman, qui vivait en 1510.

C'est sous l'influence des maîtres de l'école des Van Eyck que se forma et grandit le talent du jeune artiste.

---

(1) « ... de somme van vifftich rinsgulden welke Jan Borreman, *de oude*, ende Jan Borreman, *zyn sone*, *wonende inder stadt van Bruessele*, gelocft hebben indivisum den meesters ende keremeesters, ten tyde wesende, te restitueren, in gevalle die selve meester Jan (van den Naenhove) tvoirs. werck niet en volbrachte..... »

Acte du 9 janvier 1489, ta.

Borman habitait Bruxelles.

Autrefois, dans les villes de Belgique, les sculpteurs faisaient partie de la corporation des maçons et tailleurs de pierre, placée sous l'invocation des quatre Couronnés. La Gilde bruxelloise avait, à l'église de Sainte-Catherine, un autel dédié à ses patrons SS.-Sévère, Sévérien, Corpophore et Victorien. Borman y fut admis en 1479. Dans son acte de réception, il est qualifié de *Poorter* ou *bourgeois de Bruxelles* (1) Cet acte est la pièce la plus ancienne concernant l'artiste, retrouvée jusqu'ici. A cette époque, lorsqu'un ouvrier changeait de résidence, il était tenu de se faire admettre à la bourgeoisie avant de pouvoir entrer dans un corps de métier. Le texte de l'acte d'admission de Borman à la corporation des maçons nous fait supposer qu'il était étranger à Bruxelles. S'il eût vu le jour dans cette ville, on l'eût qualifié de bourgeois natif de Bruxelles ou *geboren poorter van Brussel.*

Borman travaillait à Bruxelles à une belle, féconde et glorieuse époque pour l'art, c'est-à-dire sous le règne prospère de Philippe le Beau et sous l'administration intelligente de Marguerite d'Autriche. Alors la capitale actuelle de la Belgique offrait de grandes ressources aux artistes, à cause des nombreuses et importantes constructions qu'on y élevait de toutes parts. Grâce à ce mouvement, Bruxelles devint l'une des plus belles villes de Pays-Bas.

Les sculpteurs bruxellois travaillaient pour les édifices civils et les hôtels de l'aristocratie; mais ils travaillaient surtout pour les monuments religieux. Les églises leur offraient

---

(1) *Registre aux inscriptions de cette confrérie.*

les plus grandes ressources. Ce fut alors qu'on commença à placer dans nos temples ces retables en chêne garnis de hauts-reliefs, abrités sous des arcades ornées de dais et pinacles ajourés, fouillés avec la délicatesse et la variété de la dentelle. Ces autels, on le sait, étaient polychromés avec une grande richesse. Les nuances chaudes et brillantes de l'or s'y mariaient aux couleurs les plus pures, les plus fraîches, les plus agréables.

Dans la bourgeoisie bruxelloise, Jean Borman paraît avoir occupé un rang honorable. Il faisait partie, avec sa femme, de la confrérie de Saint-Sébastien, à l'église de Saint-Géry, qui constituait en quelque sorte une annexe du Serment des Archers. Son inscription dans le registre de cette association porte ce qui suit : « Jean Borreman, tailleur d'images, et sa femme. » (*Jan Borreman, beldsnyder, en syn wyff.*)

Dans cette Gilde, il eut pour confrère un autre artiste remarquable, Mathieu De Waeyer, l'auteur des admirables stalles de Sainte-Gertrude, à Louvain (1).

Borman était considéré, ainsi que nous le verrons à l'instant, comme le meilleur tailleur d'images (*die beste meester beeltsnyderie*) de Bruxelles. Il avait un atelier bien monté, recevait beaucoup de commandes et employait plusieurs compagnons (*gesellen*). L'artiste était digne de ce succès. On constate dans ses œuvres qu'il n'épargna rien, ni temps, ni labeur, pour atteindre la perfection. Bien qu'imbu de la poésie, du charme et du parfum des légendes sacrées, il abandonna l'ascétisme outré, les maigres figures des sculp-

(1) M. Alphonse Wauters, *Bernard van Orley, sa famille et ses œuvres*, dans le *Bulletin de l'Académie royale de Belgique* (1881), 3e série, t. I, p. 441.

teurs anciens. Dans ses productions, la roideur des poses, l'immobilité extatique des temps précédents, ont fait place à une imitation plus exacte de la nature. Ses personnages, bien campés, bien équilibrés, bien distribués, présentent de tous les côtés d'heureux profils, des groupes charmants.

Borman travailla non seulement pour Bruxelles, mais aussi pour les autres villes du pays.

En 1491, l'artiste exécuta une statue en pierre d'Avesnes représentant saint Jean l'Evangéliste, pour être placée dans l'une des niches du tabernacle de l'autel du Saint-Sacrement, à l'église de Saint-Jacques, à Louvain. Il restaura, en même temps, une statue représentant saint Jean-Baptiste, décorant le même tabernacle. Ce travail occasionna une dépense de 34 sols. Dans le compte de l'église de Saint-Jacques, l'artiste est qualifié de tailleur d'images ou *beeldesnyder* (1).

Déjà Borman était un artiste en renom, lorsqu'il exécuta, en 1495, pour la chapelle de Notre-Dame du dehors, à Louvain, le retable qui se trouve actuellement au Musée de la porte de Hal, à Bruxelles, et qui doit être considéré comme l'une des productions les plus remarquables de la sculpture flamande de la fin du xve siècle. En nous occupant de ce splendide retable, nous pensions qu'il n'avait jamais été polychromé. C'était une erreur. Le travail a été entièrement polychromé. Il l'était encore en 1815, lorsqu'il fut transporté de Louvain à Bruxelles. Malheureusement, il a été nettoyé à une époque où l'on ne comprenait plus la haute valeur de la polychromie du xve siècle. Depuis lors le temps a répandu sur ces sculptures cette harmonieuse poussière,

(1) *Compte de l'église de Saint-Jacques, à Louvain, de* 1491.

cette magique trame qui donne aux choses du passé cet aspect mystérieux où l'on ne reconnaît presque plus la main de l'homme.

Au commencement du XVIe siècle, le métier des brasseurs était la corporation industrielle la plus puissante de Louvain. Ce métier possédait à la collégiale de Saint-Pierre un oratoire dédié à saint Arnould, son patron. En 1505, le métier résolut de doter cette chapelle d'un nouvel autel dans le goût de l'époque Il fallait évidemment un retable en rapport avec l'opulence de la corporation. On en demanda le plan à Mathieu Keldermans alias Van Mansdale, architecte ou maître-ouvrier des maçonneries de la ville. C'était un artiste de talent, à la fois architecte et sculpteur, mais qui ne pratiquait que la sculpture en pierre. Mathieu Keldermans appartenait à la grande famille artistique de ce nom. Comme architecte de la ville, il avait succédé à un artiste très remarquable, Alard du Hamel, architecte, sculpteur et graveur (1). C'était en 1504. Keldermans était un artiste très laborieux. Il plaça des jubés en pierre d'Avesnes dans les églises de Werchter, Tervueren et Notre-Dame-du-Lac, à Tirlemont. Il exécuta un magnifique tabernacle pour l'église de Wetteren, en Flandre. Mathieu Keldermans avait épousé Marguerite Uyter Hellicht alias Lenaerts, qui lui donna huit enfants. L'artiste, qui était fils d'un autre Mathieu Keldermans et d'Elisabeth Van Horenbeke, dicta son testament devant maître Jean Herbelson, alias Tesch, prêtre, notaire apostolique, le 15 septembre 1526. Il mourut avant le 9 janvier 1527.

---

(1) Conf. notre notice sur Alard De Hamel, dans le *Bulletin du Comité de la province de Brabant de la Commission royale des Monuments*, 1882.

Nous plaçons ici ces quelques lignes biographiques sur Keldermans, rédigées d'après les actes des archives de Louvain, par le motif que l'artiste eut des rapports avec Borman (1).

Mathieu Keldermans fournit le plan demandé par la corporation des brasseurs. Alors on avait l'habitude de confier l'exécution des objets d'ameublement destinés aux églises, non à un sculpteur, mais à un menuisier, par le motif que la menuiserie en forme la base. Cependant le menuisier n'exécutait que le meuble proprement dit, recourant à un sculpteur pour les parties décoratives de son travail. A cette époque, il y avait un élan, un zèle et une entente admirables dans l'art.

Le métier des brasseurs résolut de confier l'exécution du retable au menuisier louvaniste Jean Petercels, alors très en renom. Le 8 février 1506, Petercels se présenta devant les échevins de Louvain, à l'effet de contracter avec les brasseurs. Les contractants furent, d'une part, le menuisier accompagné de sa femme, Gertrude Vasont, et d'autre part, Godefroid Zegers, Adrien Vander Heyden, Antoine Van Bladel, jurés de la corporation, avec Josse Vrancx, Henri De Gruyter et Jean Boschmans, maîtres de l'autel de Saint-Arnould. Le texte du contrat, que nous avons retrouvé dans les protocoles des échevins de Louvain, nous donne de grands détails sur l'autel que Borman décora de sculptures. Nous croyons utile de nous y arrêter un instant.

D'après le contrat, dont nous publions le texte en note, le retable devait être divisé en plusieurs compartiments juxta-

(1) *Actes des échevins de Louvain de* 1504 *à* 1526.

posés et superposés les uns aux autres. Ces compartiments devaient être couronnés de dais ajourés, reposant sur des colonnettes ornées de rinceaux de houblon à châtons. La partie centrale devait comprendre un grand compartiment et cinq petits compartiments. Ces compartiments devaient être garnis de groupes en haut-relief, représentant la légende de saint Arnould. Un grand compartiment et trois petits compartiments devaient être réservés pour y placer des scènes de la vie du saint patriarche Job, tandis qu'un nombre égal de compartiments devaient offrir aux regards des sujets puisés dans la vie de saint Ghislain.

Dans le contrat, il est stipulé que tous les groupes et toutes les statues isolées, destinés au retable, devaient être exécutés par Maître Jean Borman, demeurant à Bruxelles (*van de hant meester* Jans Borreman, *woonende te Brussel*).

L'autel devait être achevé à la Saint-Jean (24 juin) 1508, sous peine d'une amende d'un florin du Rhin pour chaque semaine de retard.

Le bois à employer au retable devait être du chêne coupé en bonne saison et sans le moindre défaut. Toutes les parties pouvant être exécutées en *wagenschot*, devaient être confectionnées dans ce bois. Le retable devait être pourvu de volets apprêtés pour être ornés de peintures.

Le prix de cet important travail était de 242 florins du Rhin, somme très considérable pour l'époque, le florin du Rhin étant une monnaie en or, d'une valeur intrinsèque de 10 francs (1). Le jour de la passation du contrat, le me-

(1) « Cond zy allen lieden dat Jan Petercels, scrynmakere, heeft verdingt en aengenomen te maken, tegen Goirde Zegers, Adriane Vanderheyden, Anthone Van Bladel, als geswoirne vanden Brieders ambachte, en tegen den selven Goirde,

maisier Petereels reçut une avance de 50 florins du Rhin. Il toucha une somme de 70 florins, le 15 septembre 1507; le

---

Joese Vranex, Henric de Gruytere en Janne Boschman, briederen, als meesters, nu ter tyt, vanden Regimente van sinte Arnouts outaer, in Sinte Peters kercke, te Loevene, een werck van eender tafelen, op den voirs. outaer, inder manieren hier nae volgende : te wetene dat de voirs Jan Petereels sal sculdich zyn te makene, de voirs. tafele en backe, met zynen gesloeten doeren, goet en werlyck, om vast te blyven, op dat men dairop goede vaste portertuere maken sal moegen, als den ambachte dat believen sal, en alsoe opgaende met zynen tabernaculen en metselrien en welfsel, gelyc den patroen dat uutwyst, en gelyck Mathys Kelder-mans, deser stadt meester metsere, den grout vanden selven patroen getrocken heeft, niet minderen maer beteren, en den back met synen poenten, te weten dmiddelste perck met eenen grooten poente en vyf cleyn poenten vanden levene oft miraculen van Sinte Arnoult; de twee andere percken van Sinte Job en Sint Geleyn, yegelyc een groot poent en drie cleyne poenten, oick van hueren levene, als voere, alsoemen dit bevinden sal met harer legenden, en die percken vulken gelyc men die werckelicxst setten sal moegen. Ende dese beelden en alle die beelden, die totten wercke behoiren selen, onder en boven, dat die gemaiet selen syn *vander hant meester* Jans Borreman, *woenende te Bruessel*, ende die choeren vanden backe selen vercort syn vercroest als dat behoirt. Ende voirt meer dan int patroen staet, soe sal Jan voirs. opden voet vanden backe, stellen een rancke van hoppecruyt en bellekens daer aen hangende, met geernesden snede. Ende alsoe die vier pilairen, vanden drie choren, omgaende de sammarande oic doir togen met eender rancken en loveren alsoe dat behoeren sal. Ende voirt de drie tabernaculen sal hy beteren, te weten den middelsten geheel veranderen en noch alsoe goet maken dan hy int patroen staet. Ende de twee andere dobbeleren de panneelen gescreven. Ende voirt soe sal hy de vier ronde pilairen achter de tabernaculen veranderen en omtrecken met rancken en loveren en bellekens als voere, en behangen metter devysen vanden ambachte vande brieders voirs., alsoe alsmen dat werckelic bevinden sal. Ende die capiteelen, boven die pilairen, dair dwelfsel op comen sal, sullen doerluchtich gesteken wordden, en met hueren loveren behangen werdden. Ende de voye vanden welfsel sal Jan voirs. dobbelen en met geernesden snede met loveren voer behangen, gelyc dat behoeren zal, en de vier tabernaculen, op dwelfsel staende, sal hy elc twee Philips gulden beter maken dan zy op tpatroen staen. Ende oick de reprysen dair de groete beelden op staen selen, sal Jan voirs. oic doerluchtich steken, alsmen ryckelycxt maken mach. Ende sal Jan voirs. al tvoirs. werck sculdich syn te makene van goeden druegen, rypen, herden houte, sonder eenich fouw oft ryscellicheyt en al datmen van wagenscot maken mach, dat sal hy sculdich syn van wagenscot te maken, en al volmaiet te hebben van Sint Jansmesse over een jaer naistcomende, op alsulcker vuege ende conditie soe verre de voirs. Jan tvoirs. werck, inder maten als voere, ten tyde voirs. niet volmaiet en hadde, sal de selve Jan, in dien gevalle, sculdich

12 janvier 1508, il reçut une somme de 50 florins; le 11 du même mois, 22 florins; le 14 mars suivant, 20 florins 7 sols; enfin, le 18 mai suivant, 9 florins et 9 sols (1).

---

syn te cortten vander sommen, die hy daeraf hebben sal, alle weken, den voirs. Sint Jansmesse leden synde, eenen Rinsgulden van xx stuvers. Ende hebben de voirs. meesters vanden Regimente, inden name als boven, den voirs. Jannè geloeft voer dmaken vanden voirs. wercke de somme van twee hondert Rinsgulden en twelf Rinsgulden, te twintich stuvers stuck, te betalene, te weten : de dertich Rinsgulden daeraf tusschen dit en morgen avont, noch tseventich Rinsgulden Sint Jansmesse naistcomende, noch vyftich Rinsgulden te Kersmisse naistcomende, ende tsurplus Sint Jansmesse daer naest volgende, soe verre dwerck alsdan gemaict is. In desen ondersproken en bevorweert, al eest alsoe dat de dage van betalinge genomen syn als boven, dat nochtans dien niet tegenstaende, soe verre de voirs. Jan ten dagen van betalingen comen synde, niet soe vele verdient en hadde, by estimatien datmen hem niet meer sculdich en soude syn te ghevene, dan hy verdient en hadde. Ende tsurplus daeraf bliven totter tyt toe dat hy meer verdient hadde. Ende is oick conditie dat de voirs. Jan sculdich sal syn te manen en betalinge te eysschen den meesters vanden Regimente synde ten tyde als de termynen van betalingen vallen sullen; niet tegenstaende de meesters, nu tertyt wesende, dese comenscap voer scepenen passeren. Item, sal de voirs. Jan sculdich syn aende voirs. somme van ijcxij Rinsgulden te corten en te nemen alle de penningen die meester Jan Boaremans, *te Bruessel, verdienen sal, int snyden en maken vande voirs. beelden.* Ende alle dese conditien en vorweerden hebben de voirs. Jan Petercels en Geertruydt Vasont, ter eenre, en de voirs. meesters en geswoirnen, inden name vanden voirs. ambachte, malcanderen geloeft te voldoene. Absoloens, Hoeven, febr. viij. »

Acte échevinal, du 8 *fév.* 1506, 1°.

(1) « Jan Petercels heeft hier op bekent ontfangen te hebben xxx Rinsgulden, te xx stuvers stuck, februarij ix anno xv^c septo, stilo Brabantiæ.

» Item, de voirs. Jan Petercels heeft hierop noch bekent ontvangen te hebben, van de gesworen vanden brieders ambachte, de somme van tseventich Rinsgulden, te xx stuvers tstuck, september xv, anno xv^c en zeven.

» Item, de voirs. Jan Petercels hier op noch bekent ontvangen te hebben vande voirs. geswoeren de somme van vyftich Rinsgulden, january xij, anno xv^cvij, stilo Brab.

» Item, noch heeft de voirs. Jan Petercels bekent ontfangen te hebben vande voirs. geswoerene de somme van twcent twintich Rinsgulden, january xi, anno xv^cviij, stilo Brabantiæ.

» Item, noch heeft de selve Jan Petercels bekent ontfangen te hebben vande

A la date stipulée dans le contrat, le retable n'était pas complètement achevé. Nous en ignorons la cause; mais nous savons que la corporation des brasseurs se vit obligée de menacer le menuisier d'amendes pour obtenir l'achèvement du travail. Le 19 avril 1508, Jean Petercels se présenta devant le bourgmestre de Louvain et y promit à la corporation des brasseurs de fournir, endéans les quinze jours, ce qui manquait encore au retable. Il y promit, en outre, à Guillaume Borman, frère de notre artiste, de lui payer une somme de 9 florins du Rhin et 4 sols, pour sculptures fournies par Jean Borman, pour la décoration du travail dont il s'agit (1).

A cette époque et même trois siècles plus tard encore, personne ne pouvait placer, dans un édifice civil ou religieux de Louvain, un travail exécuté en bois, à moins d'avoir été reçu dans le métier des menuisiers, dont les statuts

---

geswoerne de somme van twintich Rinsgulden, vyf stuyvers, mey xiiij, anno xv^c^viij, stilo Brab.

« Jan Petercels heeft gekent alnoch geheven te hebben vande geswoerenen vanden brieders ambachte, mey xv, anno xv^c^ix, ix Rinsgulden ende vier stuvers. »

Annotations marginales à l'acte du 8 *février* 1506, 1e.

(1) « Item, Jan Petercels heeft gelooft den gezwoirenen vanden brieders ambachte alle tghene dat alnoch niet volmaict en is aenden outaer vanden selven ambachte, staende inder kercken van Sinte Peeters, te Loevenen, bynnen xv dagen naestcomende te makene ende te vo'doene, nae inhouden vande conditien vanden verdingen, voer scepenen brieven van Loevene gepasseert, ter visitatien van meesters, ende ten eynde vanden selven xv dagen, heeft gelooft de voirs. Jan Petercels, Willemme Borremans, als procureur *Jans zyns brueders*, alsulcke negen Rinsgulden en vier stuvers, te laeten volgen vanden voirs. geswoirnen, die de voirs. meestere Jan Borremans aan een gedeelte vanden voirs. wercke gemaect, verdient heeft. Ende oft in enich van desen gebrecke viele, dat de voirs. Willem Borremans, inden name als voere, sal moegen panden ende die pande executeren oft Janne Petercels doen hachten, sonder meer rechts te versuecken. Coram Vekene, Burgemagistra, aprilis xix. »

Acte échevinal du 19 *avril* 1508, 3e.

avaient été approuvés par le conseil communal, en 1453. Étant sur le point de fournir les sculptures qu'il venait d'exécuter pour l'autel des brasseurs, Jean Borman se fit admettre dans le métier des menuisiers de Louvain, croyant satisfaire ainsi aux lois des jurandes locales. Il se trompait, ainsi que nous allons le voir. Dans nos anciens métiers l'admission d'un confrère habitant une autre localité était avant tout une affaire fiscale, le récipiendaire ayant à payer un droit d'entrée souvent notable. Or, le métier des maçons, tailleurs de pierre et sculpteurs, instruit de l'admission de Borman dans la corporation des menuisiers, s'y opposa formellement, alléguant que l'artiste lui appartenait, attendu qu'il était non menuisier, mais sculpteur. L'affaire fut portée devant le conseil communal, qui obligea Borman à se faire recevoir dans le métier des maçons, tailleurs de pierre et sculpteurs, et à payer le droit d'entrée fixé par les statuts (1).

Nous avons rencontré ces détails dans un prononcé du conseil communal du 12 avril 1509, en cause du métier des maçons contre le métier des menuisiers, au sujet de la réception dans la seconde de ces corporations d'un sculpteur du nom de Henri Van Tongerloo, qui habitait Malines, et qui venait de placer à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, un nouveau retable dédié à Saint-Léonard. Cet Henri Van Tongerloo, qui paraît avoir été un artiste de talent, était originaire de Louvain. Il était fils d'Antoine Van Tongerloo, brasseur, et d'Anne Minnens. Le brasseur Van Tongerloo exerçait sa profession dans une usine située au bout de la

(1) *Acte échevinal du* 12 *avril* 1509, in 1°.

rue des Récollets, près de la fontaine appelée *Bollenborne*. Il mourut avant le 7 février 1504; à cette date, sa femme était également décédée.

Le retable exécuté par Jean Petercels et Jean Borman pour l'église de Saint-Pierre, à Louvain, était un travail tout à fait remarquable. Dans un acte échevinal du 27 juillet 1524, il est qualifié de BEAU et RICHE AUTEL (*eenen schoonen en costelycken autaer*) (1).

En 1756, la corporation des brasseurs fit complètement renouveler la décoration de l'oratoire qu'elle possédait dans notre collégiale, dans le style Louis XV, alors à la mode. Le retable de Borman fut remplacé par un autel en marbre, orné d'un tableau de Balthasar Beschey, représentant SS.-Job, Arnould et Ghislain. Nous ignorons le sort du vieux retable. Il est possible, probable même, qu'il fut placé dans l'église de l'un ou l'autre village du Brabant.

Jean Borman travailla non seulement le bois, mais aussi la pierre. En 1511, il exécuta un lion en pierre, d'une hauteur de sept à huit pieds, pour être placé sur le faite du palais de Bruxelles. On le lui paya 5 livres 5 sous, de 40 gros la livre (2).

---

(1) « Aldaer Merck Crois, Laureys van Thienen, Claes vander Heyden en Hendrick van Thienen, als gezworen van den Brieders ambachte, bynnen der stadt van Loeven, den Raide van der selver stadt, met supplicatien, te kynnen gegeven hebben gehadt, dat tvorse. ambacht bynnen der kercken van Sinte Peeters, ter eere Goids en Sint Arnout, Job ende Geleyn, hadde doen maken *eenen schoonen costelycken autaer*, verstaen hebbende datter sommige persoenen geweest waren daer toe devotie hebbende, die in meyninge hadde geweest, op den selven autaer te fonderen eene weeckmisse, etc. »

Acte échevinal du 27 avril 1524 (Statuts, f° 180).

(2) « JANNE BORREMAN, beeldesnydere, compt by appontemente van den heeren van der Cameren van de rekenin.., te Bruessele, gescreven XXiiij° octobris a° XV°.

Vers la même époque, l'archiduc Maximilien et l'archiduchesse Marguerite d'Autriche arrêtèrent le projet d'entourer la place qui se trouvait devant le palais de Bruxelles d'une enceinte carrée, formée d'une balustrade en pierre bleue, un peu plus élevée qu'à hauteur d'appui. Des piédestaux et trente colonnes octogones devaient surmonter la galerie. Les fondations de cette enceinte, à laquelle on donna la dénomination de *Cour des bailles*, furent jetées le 13 mai 1510; mais suspendu en 1516, l'ouvrage ne fut entièrement achevé qu'en 1521. Deux architectes de valeur, Antoine Keldermans, le vieux, et Antoine Keldermans, le jeune, avaient donné le plan du travail. Les piédestaux devaient porter les statues en bronze des ducs et duchesses de Brabant, tandis que les colonnes devaient être surmontées de quadrupèdes et d'oiseaux.

La fonte de ces statues fut confiée à un artiste bruxellois bien connu, Renier Van Thienen (1). Mais pour entreprendre cette tâche, il lui fallait avant tout des modèles de grandeur voulue. Un peintre bruxellois, maître Jean Van Roomen alias van Bruessel, dont nous parlerons plus loin, dessina les effigies de nos anciens princes pour faciliter le travail de celui qui allait être chargé de l'exécution des modèles. Un document officiel relatif à cette affaire nous apprend que

---

ende voire 't fachoen van eenen steynene leeuwe, ghesteit op ten ghevele aen myuere genedich heere Sale, int hoff te Bruessele, die somme van iij lib. v st. grooten. »

Registre de la Chambre des comptes, n° 2405.

(1) « Reynere van Thienen, ghecelgietere, woenende in desen stadt van Bruessel ». *Compte de construction de la place dite Cour des Bailles*, à Bruxelles. Voyez M. A.-G.-B. Schayes, *Analectes archéologiques concernant la Belgique*. Anvers, 1857, p. 247.

Borman était alors considéré comme le premier sculpteur de Bruxelles, qu'il était surchargé de besogne et qu'il travaillait avec plusieurs compagnons (1). L'administration de la Chambre des comptes lui confia l'exécution des modèles en bois de chêne des statues et animaux destinés à la décoration de la cour des bailles. Chaque modèle de statue de duc de Brabant devait avoir une hauteur de 5 1/2 pieds. Le prix de chacun d'eux fut fixé à 15 livres. Le bois dont l'artiste avait besoin provenait de la forêt de Soignes. Le 10 mars 1510, un voiturier transporta de Tervueren à la demeure de Borman, à Bruxelles, un chêne dont le sculpteur devait tirer deux modèles de personnages et plusieurs modèles d'animaux (2). Après la fonte, Borman devait nettoyer ses modèles avec le plus grand soin, à l'effet de les faire polychromer pour être posés dans la grande salle du palais de Bruxelles, circonstance qui prouve le cas qu'on faisait de ses œuvres (3). Le sculpteur avait, en outre, l'obligation d'aider le fondeur dans la préparation des moules. Borman fournit quatre modèles de statues et onze modèles d'animaux. Renier Van Thienen se mit à l'œuvre; mais il n'acheva que

---

(1) « *Meesteren* JANNE BORREMAN, *beeldesnydere*, woenende in deser stadt van Bruessel.... den selven betaiit voer zyne *gesellen*, te drincgelde, zoe men van gelyken alsulcken wercluden doet, opdat zy zouden hulpen berusten ende haesten dat die patroonen gemaect worden, aengezien oick dat hy *veel ander zwaer werck* hadde, ende dat hy die BESTE MEISTER BEELDSNYDER ES, by appointement van der cameren van der date van XXVIij aprilis anno XIij, hier over gegeven, de somme van X stuvers ». *Compte de la construction*, f° 8.

(2) *Compte cité*, f° 38.

(3) ....ende die zelve figueren gegoten wesende (sal Meestere Janne Borreman) die voirse. houten beelden wederom vuegen, formeren ende reynlycken opmaken om die selve te moegen doen *seilderen ende stofferen*, in zulcker wyse dat die mochten gesedt worden in de groote sale ons genedich Heeren oft elswair, dair dat geordineert soude worden »... *Compte cité*, f° 7.

quelques figures d'animaux et quatre statues représentant Godefroid le Barbu, Godefroid II, Maximilien d'Autriche et Charles-Quint. Ces quatre statues, qui étaient de grandeur naturelle, furent placées aux deux entrées principales de la Cour des bailles. Chacune d'elles était du poids de 800 livres et coûta 119 florins du Rhin. Quant aux figures de quadrupèdes et d'oiseaux, elles reçurent d'autres destinations. Trois de celles-ci furent remises, en 1517, au menuisier de la ville, pour les utiliser dans la construction de la Maison du Roi ou *Broodhuis*. Après la destruction du palais de Bruxelles, par le terrible incendie de 1731, les quatre statues de Borman furent déplacées. L'une d'elles fut érigée au rempart avoisinant et brisée en 1790; les autres, qui surmontaient les piliers de la porte du rempart, rue Ducale, furent renversées en 1795, par les Républicains. Elles servirent à la fabrication de monnaies en billon (1).

Jean Borman doit être mort vers 1520. Mais toutes recherches faites jusqu'ici pour découvrir l'année de son décès sont restées sans résultat. Après sa mort, le silence et l'oubli descendirent sur son tombeau.

L'artiste laissa un fils, Pasquer ou Pascal Borman, qui suivit la carrière paternelle et qui devint un sculpteur de talent. De bonne heure, le père l'associa à ses travaux. Pascal l'aida au retable qu'il exécuta, en 1510, pour la confrérie du Saint-Sacrement, à l'église de Saint-Pierre, d'Herenthals. Il travailla ensuite pour son propre compte (2).

---

(1) MM. Henne et Wauters, *Histoire de la ville de Bruxelles*, t. III, p. 322.

(2) Il travailla, en 1510, aux travaux de la Cour des Bailles. Dans le compte, on lit ce qui suit : « Item, Paesschier Borremans, beeldsnyder, viij stuvers ».

En 1510, il sculpta trois bas-reliefs pour être placés dans le retable de la chapelle de la confrérie de Saint-Éloy, à Bruxelles. Il plaça, en 1517, quatre bas-reliefs dans le soubassement de l'autel de l'église de l'hôpital Saint-Pierre, de la même ville. Cinq ans après, il y plaça une niche garnie d'une statue de la Sainte-Vierge. En 1529, il acheva pour l'église du même hôpital, d'après un dessin fourni par un peintre bruxellois, appelé Philibert Beeckman. C'était un travail d'une certaine importance, attendu qu'on le lui paya 60 florins du Rhin. L'artiste travailla encore pour le même édifice en 1530 à 1536 (1). On ignore jusqu'ici l'année de sa mort.

L'église de Sainte-Waudru, à Herenthals, renferme un retable de Pascal Borman, signé de son nom. Ce magnifique travail, qui représente, en sept groupes en chêne, le martyre des SS.-Crépin et Crépinien, prouve que l'artiste avait conservé les traditions de l'atelier de son père. Aussi bien au point de vue du style qu'au point de vue de l'exécution, il existe une analogie frappante entre le retable d'Herenthals et celui du Musée de la Porte de Hal, à Bruxelles (2).

Tels sont les renseignements sur les deux Borman qu'on est parvenu à tirer de la nécropole des archives. Nous espérons que de nouvelles recherches viendront compléter les faits connus et qu'on parviendra ainsi un jour à reconstituer l'histoire de ces deux artistes si dignes de vivre dans les souvenirs de la postérité.

---

(1) Notre notice citée plus haut.

(2) Voyez l'article de feu M. P.-D. Kuyl, dans les *Annales de l'Académie d'archéologie de Belgique*, 2e série, t. VI.

II

LE RETABLE DE GÜSTROW.

L'autel de Güstrow est un retable polyptique, c'est-à-dire un retable avec volets ornés de peintures. C'est incontestablement l'un des plus grands morceaux de sculpture exécutés en Belgique dans le premier quart du XVIe siècle. Dans ce travail, Borman avait à traduire par la plastique le grand drame de la passion du Sauveur. C'était une tâche considérable. Mais, à cette époque encore, la composition d'une œuvre d'art ne traduisait pas la pensée exclusivement personnelle de l'exécutant. Le sculpteur, comme le peintre, avait toujours recours aux lumières du savant. C'était le théologien qui inspirait et guidait l'artiste, et l'œuvre était le résultat de l'alliance du talent et de l'érudition.

Le retable de Güstrow, entièrement en bois de chêne, est divisé en treize compartiments juxtaposés et superposés les uns aux autres, à l'exception de celui du milieu, qui prend toute la hauteur de l'autel. Les compartiments sont couronnés de dais ajourés qui offrent toute l'abondance, toute la pompe et toute la délicatesse du style ogival tertiaire.

Les groupes sont placés de la manière suivante :

<table>
<tr><td>1</td><td>2</td><td>3</td><td rowspan="2">7</td><td>8</td><td>10</td><td>12</td></tr>
<tr><td>4</td><td>5</td><td>6</td><td>9</td><td>11</td><td>13</td></tr>
</table>

1. *La dernière Cène;* 12 personnages.

2. *Le Christ aux Jardins des Olives;* 10 personnages.

3. *Les juifs injuriant le Christ;* 11 personnages.

4. *Ecce homo!* — 14 personnages.

5. *Pilate se lavant les mains;* 10 personnages.

6. *Le portement de la Croix;* 10 personnages.

7. *Le calvaire; le Sauveur crucifié entre les deux larrons;* 20 personnages.

8. *La Descente de Croix;* 10 personnages.

9. *Le Christ mort sur les genoux de sa Mère;* 10 personnages.

10. *L'inhumation du Christ;* 10 personnages.

11. *La Résurrection du Christ;* 9 personnages.

12. *La Transfiguration;* 14 personnages.

13. *Les trois apparitions du Christ :* 1° à Marie-Madelaine; 2° à saint Pierre; 3° aux disciples d'Emmaüs.

On lit les mots TAIERE ET FAIRE sur le baldaquin du groupe représentant *les juifs injuriant le Sauveur*. C'est très probablement une devise de famille qui nous fera connaître un jour le nom du donateur de l'autel.

La *predella* ou partie inférieure du retable se compose de treize arcatures séparées alternativement par une colonette et par un pendentif. Ces arcatures sont garnies de statuettes du Christ et des douze apôtres.

De même que dans le retable du Musée de la Porte de Hal, Borman se montre dans l'autel de Güstrow un artiste d'une conception puissante et d'une grande hardiesse dans l'exécution. Bien qu'appartenant à l'école de sculpture du xve siècle, il semble ne pas dédaigner le mouvement qui va renouveler les formes de l'art par l'étude des œuvres de

l'antiquité. C'est dans les costumes et les armes de ses groupes qu'on remarque qu'il voit poindre à l'horizon l'aurore de cette belle renaissance flamande qui devait aboutir au tabernacle de Léau.

Dans le retable de Güstrow, Borman déploya toutes les ressources de son talent. Les groupes se distinguent par la poésie de l'invention, la beauté de l'arrangement et la profondeur de l'expresion. Ils se composent de statuettes presque entièrement détachées. Plusieurs scènes sont traitées avec une force et un pathétique vraiment à la hauteur des sujets. Les physionomies des personnages rendent l'idée et l'émotion. Les têtes des femmes sont charmantes de caractère et d'expression. Dans les draperies, l'artiste montre une grande habileté. Le jet et le pli des vêtements forment toujours des lignes correctes et agréables. Quant aux attitudes des personnages, elles sont pleines d'aisance, de mouvement et de vérité.

L'artiste sait toujours rester large jusque dans les détails. Quoi qu'il recherche beaucoup le fini, il n'est jamais rond ni léché ; il ne tombe jamais dans ce poli d'ivoire qui dépare souvent les œuvres sculpturales modernes.

Les hauts-reliefs du retable de Güstrow ont un double intérêt pour nous. Non seulement ce sont des productions sculpturales de premier ordre, mais aussi des pages d'histoire par les fragments d'architecture et les meubles qu'on y observe, ainsi que par les costumes des personnages. Ces scènes nous transportent, en quelque sorte, au XVIe siècle et nous montrent les habitudes, les mœurs, le luxe et les idées de l'une des époques les plus mémorables des annales du pays.

Polychromés et dorés d'une manière splendide, les groupes du retable de Güstrow forment autant de tableaux en haut-relief, pleins de fraîcheur, de richesse et de vérité.

L'autel porte l'indice de sa provenance dans le mot Bruesel, qui y est répété sept fois à des endroits différents (1).

Sur le fourreau du glaive d'un soldat qui se trouve dans le groupe représentant le *portement de la Croix*, à droite, le nom de l'artiste est sculpté en caractères gothiques, sous la forme suivante : Jan Borman, ce qui ne peut laisser aucun doute sur l'auteur de ce grand travail.

Nous avons publié l'extrait d'un manuscrit des archives de Louvain, d'où il résulte que le retable de la Porte de Hal est l'œuvre de Jean Borman. Aujourd'hui, nous n'avons plus besoin de cet extrait pour établir que les autels de Bruxelles et de Güstrow ont été exécutés par un seul et même artiste. La manière de grouper et de draper les personnages est la même dans les deux retables. Dans les groupes du retable de Güstrow plusieurs hommes ont la chevelure bouclée ; la même particularité se reproduit dans le retable de Bruxelles. La tête de Pilate, avec sa barbe tressée, que l'on voit dans les scènes de la passion de l'autel de Güstrow, se retrouve dans l'autel de Bruxelles.

En examinant attentivement le retable de Güstrow, sur les photographies publiées par M. Schlie, nous avons constaté une notable différence dans la facture, le rendu, des sculptures de ce grand travail. C'est ainsi que les

---

(1) Deux fois sur chacune des parties latérales du retable ; trois fois sur la partie centrale.

groupes représentant *la Mise au tombeau* et *les Apparitions du Christ*, sont d'une exécution beaucoup plus remarquable que les groupes figurant *la Cène* et *le Christ au Jardin des Olives*.

Cette circonstance semble prouver que ces compositions ont été exécutées par des praticiens différents. On sait que Borman en employait un certain nombre.

Nous ne connaissons pas les vicissitudes du retable de Güstrow; nous ne savons pas comment cettre œuvre flamande arriva dans le Mecklenbourg. Mais nous avons la satisfaction de faire connaître qu'il n'a pas subi le sacrilège d'une restauration inintelligente, comme beaucoup de productions de cette époque. Ce beau travail a le grand avantage d'être dans un état de conservation parfaite. Il a encore sa polychromie primitive, et cette décoration est encore aussi fraîche, aussi vive, aussi brillante que le jour où elle fut achevée.

L'autel de Güstrow est postérieur à celui de Bruxelles. Le style l'indique d'une manière certaine. On ne connaît pas l'année de son exécution. M. le Dr Schlie affirme qu'il fut placé à l'église paroissiale de Güstrow en 1522. Mais il a pu être exécuté plusieurs années auparavant.

M. Schlie croit avoir retrouvé un troisième travail de Borman dans l'autel de la chapelle capitulaire de l'église de Sainte-Marie, à Lubeck. C'est là encore une œuvre magistrale qui fut exécutée en 1518.

On découvrira, nous n'en doutons pas, d'autres travaux de ce grand artiste. Mais n'eût-il produit que les retables de Bruxelles et de Güstrow, il aurait le droit d'occuper le premier rang parmi les sculpteurs belges de son temps.

Le retable de Güstrow est orné de quatre volets décorés

de peintures de tout premier ordre. Ces peintures représentent les sujets suivants :

1° *Saint Pierre.* Il est debout, porte une robe verte et un manteau bleu. Dans la main droite il tient une clef, dans la main gauche, un livre ouvert. Au second plan, à gauche, l'on voit l'arrestation du prince des Apôtres ; à droite son crucifiement ;

2° *Saint Paul.* Il est debout, porte une robe verte et un manteau rouge. Dans la main droite il tient un glaive, dans la main gauche, un livre fermé. Au second plan, à gauche, l'on observe la conversion de saint Paul, sur le chemin de Damas ; à droite sa décapitation ;

3° *L'Annonciation de la sainte Vierge.* Au premier plan. Marie agenouillée, écoutant les paroles de l'ange. Au second plan, à droite, on voit la présentation au Temple ; à gauche, le mariage de la Sainte Vierge ;

4° *La Sainte Vierge avec l'enfant Jésus.* Elle est debout, tenant sur le bras droit son divin enfant, auquel elle présente, de la main gauche, une poire. Marie porte une robe verte et un manteau bleu ; l'enfant Jésus, une robe rouge jaunâtre. Le fond offre un paysage ;

5° *Sainte Catherine.* Elle est debout, porte une robe de drap d'or et un manteau rouge. De la main droite, elle tient un glaive, de la main gauche, un pan de sa robe. Sa tête est ornée d'une riche couronne. Aux pieds de la sainte gît l'empereur Maxime, dans le riche costume du XVIe siècle ;

6° *La décollation de sainte Catherine.* Au premier plan, la sainte agenouillée, prête à être décapitée ; derrière elle, le bourreau posant la main gauche sur la tête de la sainte et brandissant de la main droite le glaive. Au second plan, à

gauche, on voit le supplice, par le feu, des philosophes convertis au Christianisme par sainte Catherine ; à droite, la sainte invoquant le ciel devant la roue mise en pièces par la foudre.

Les figures des apôtres Pierre et Paul, ainsi que celles de la Sainte Vierge (n° 4) et de Sainte Catherine (n° 5) sont à peu près de grandeur naturelle ; celles des premiers plans de deux autres volets sont moins grandes, étant des compositions.

Les peintures des volets du retable de Güstrow sont de vrais chef-d'œuvre de l'école flamande du premier quart du XVIe siècle. Leur auteur doit, à coup sûr, être considéré comme l'un des meilleurs peintres belges de l'époque. M. le Dr Schlie affirme qu'il ne le cède en rien à son compatriote Quentin Metsys. C'était, en tout cas, un artiste qui avait l'élévation de la pensée, la sévérité du style et le sentiment de l'idéal ; c'était, en outre, un praticien nourri de saines études, doué d'une rare facilité, exercé à toutes les convenances du métier. En examinant ces beaux panneaux, on constate qu'il s'était formé à l'école du XVe siècle. Tous ses sujets sont conçus dans le sentiment des maîtres de cette grande époque de l'art. Cependant on y rencontre, çà et là, des traces de l'influence italienne qui soufflait alors dans notre pays. La scène représentant *la décollation de sainte Catherine* annonce l'approche de la renaissance.

Les personnages des volets du retable de Güstrow sont bien campés et bien drapés. Ils sont d'un dessin ferme et ressenti. Les apôtres Saints Pierre et Paul se distinguent par l'austérité de leur tournure et l'ampleur de leur draperie. Leurs têtes sont d'un beau caractère et d'une grande puis-

sance de modelé. L'*Annonciation* est une composition de premier ordre. La tête de Marie se distingue par la grâce et la dignité. Les yeux sont vivants, la bouche s'entr'ouvre et on semble entendre la réponse aux paroles de l'ange. La Sainte Vierge avec l'enfant Jésus est une composition charmante, exécutée avec cette délicatesse de sentiment qui caractérise les œuvres de nos maîtres du xve siècle. Les têtes de Marie et de son divin enfant sont pleines de dignité et de naturel. Rien de ravissant comme le panneau représentant sainte Catherine. La sainte est d'une simplicité de pose et d'une aisance d'attitude qu'on ne saurait assez admirer. Sa tête, si jeune, si fraîche et si candide, captive, enchante les regards. Les groupes des seconds plans sont également bien conçus et habilement coordonnés.

Dans les panneaux du retable de Güstrow, les accessoires sont adroitement traités. Les étoffes, les soies surtout, sont rendues avec une exactitude remarquable ; la robe en brocard, que porte sainte Catherine, miroite comme du drap d'or véritable.

L'artiste a placé ses scènes en plein air. Les fonds de ses peintures trahissent une vigoureuse étude de la nature. La verdure, les plantes, les fleurs, les rochers, les constructions y sont consciencieusement reproduits. On y sent la légèreté des nuages, la profondeur infinie de l'espace, la fraîcheur de l'air.

On sait que le coloris était le fort de nos anciens maîtres. Le coloris de ces œuvres, c'est M. Schlie qui l'affirme, est plein de puissance, de charme et de vérité.

M. le Dr Schlie, qui a été à même d'étudier sérieusement les volets du retable de Güstrow, les attribue à notre illustre

compatriote Bernard Van Orley. On sait que ce grand artiste naquit à Bruxelles en 1491 et y mourut en 1541 (1).

Sur le seuil qui se trouve dans la scène représentant l'*Annonciation*, en dessous de l'ange, l'artiste a placé un B majuscule surmonté d'une couronne. M. Schlie croit y reconnaître le monogramme de Bernard van Orley. Il ne nous est pas possible de partager cet avis. Nous envisageons cette lettre B comme la marque de la ville de Bruxelles, telle qu'on avait l'habitude de la placer sur les tapisseries historiées qu'on fabriquait autrefois dans cette cité.

Les peintures du retable de Güstrow sont-elles réellement de Bernard van Orley (2)? De même que M. Schlie, nous avons rencontré de nombreux rapports entre ces productions et les œuvres connues du grand artiste bruxellois. Mais cela ne suffit pas pour trancher la question. Les analogies qu'on observe dans les peintures flamandes du commencement du XVIe siècle ne sont souvent que des analogies d'école. D'ailleurs, on sait de science certaine que plusieurs tableaux importants, qui passent dans les musées comme étant de Van Orley, ont été faussement attribués à ce grand coloriste.

Bruxelles comptait à l'époque de Van Orley, un autre peintre d'histoire qui paraît avoir été un artiste de talent et qui fut, en 1510, chose digne de remarque, le collaborateur de Borman, ainsi que nous le verrons à l'instant.

---

(1) M. Alphonse Wauters a publié un intéressant travail sur Bernard van Orley, dans le *Bulletin de l'académie royale de Belgique*, 1881, t. I, pp. 369 et 444.

(2) On ne connaît aucun tableau de van Orley daté ou mentionné dans un document antérieur à 1515. Or, nous pensons que le retable de Güstrow est antérieur à cette année.

Cet artiste n'était autre que maître Jean Van Roome alias van Brussel. On n'a jusqu'ici aucune espèce de renseignements biographiques sur ce peintre. Ce qu'on sait d'une manière certaine, c'est que ses travaux l'avaient mis en faveur auprès de l'administration supérieure. Pour les dessins des modèles des statues destinées à la décoration de la Cour des bailles, le gouvernement lui accorda la préférence sur Jacques Van Laethem, peintre en titre du jeune archiduc d'Autriche, qui devint l'empereur Charles-Quint. A notre Van Roome, l'on demanda les dessins des statues des ducs et duchesses de Brabant, tandis qu'on ne demanda à Van Laethem que les dessins de quelques figures d'animaux (1).

Quand les dessins de notre artiste furent achevés, on s'empressa de les montrer à Marguerite d'Autriche, qui se trouvait pour le moment, avec son neveu, à Malines. Le jeune archiduc en fut tellement enchanté, qu'il ordonna d'exécuter immédiatement les statues projetées d'après les dessins dont il s'agit (2). C'était en 1510 (3).

---

(1) « Meesteren Jacoppe van Lathem, *scildere* myns genedigen heeren, van te hebben gemaickt die patroonen van xij figuren van vogelen ende beesten voer die beeldsnyderen, iij lib. iij st. ». *Compte cité.*

(2) « Meesteren Janne van Roome alias van Bruessel, *schildere*, van te hebben gemaict gehad die afcompst van de xi hertogen, die welcke ghetoent waren onser genediger Vrouwen der Duagieren van Savoyen, wesende alsdoen te Mechelen, ende oik onsen genedigen heere hertogen Kaerle, den welke die zelve personagien zeer wel aenstonden, mits den welken hy *thouson d'or* mondelinge beveelde dat men van stonden ane, deregelyke van metale maken, blyckende by ordinancien van de voirsch. cameren ende quitancien daer op dienende, geschreven xvi january a° xv° x. Hier over gegeven die somme van xx lib. ». *Compte de la construction de la place dite Cour des Bailles.*

(3) « ... die beelden oft figueren van den hertogen ende hertoginnen van Brabant... metten wapenrocken, scilden, rollen ende geschriften daer inne staende ». *Compte cité.*

En 1515, la confrérie du Saint-Sacrement, à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, demanda à Jean Van Roome un projet pour l'exécution d'une tapisserie historiée qu'elle avait résolu de faire tisser à Bruxelles. On lui paya cette composition 2 1/2 florins du Rhin ; on lui offrit, en outre, deux pots de vin (1). D'après la composition de notre artiste, Philippe Van Orley, frère de Bernard, dessina un carton de grandeur voulue, qu'on lui paya 15 1/2 florins du Rhin. Cette intéressante tapisserie existe encore. Elle représente *la Légende de Herkenbald* et décore actuellement le musée de la porte de Hal, à Bruxelles.

Que Van Roome ait exécuté des œuvres considérables à Bruxelles, c'est là un point qui semble ne pouvoir être contesté. Quelques-uns de ses travaux doivent encore exister; mais ils sont probablement attribués à d'autres artistes de l'époque. Il y a encore tant des découvertes à faire pour l'histoire de la peinture flamande. Nous espérons qu'on parviendra un jour à retrouver l'un ou l'autre tableau de l'artiste et à lui assigner le rang qu'il doit occuper dans l'histoire de l'art.

C'est à l'occasion de l'exécution des modèles des statues destinées à la Cour des bailles que Jean Borman eut des rapports avec Jean Van Roome. Cela résulte d'un passage du compte de ce travail, déposé aux archives générales du royaume. Nous en publions le texte en note (2).

---

(1) « Item, betaelt Meester Jan van Brussel, te Brussel, van den ontwerpe daer ons patroon nae ghemackt es ij 1/2 Rinsgulden. Item, noch hem gegeven twee potten wyns ». *Compte de la confrérie du Saint-Sacrement*, à l'église de Saint-Pierre, à Louvain, de 1515.

(2) « Ende noch die gesonden waren tot *thoyson d'or* als die voorsch. Meester Jan van Bruessel ende Jan Borreman, met hem concerteerden hoe men die figueren soude moegen maken, viij stuyvers vj deniers ». *Compte cité.*

Tout prouve que Van Roome était alors un artiste en renom. Mais, comme on ne connaît jusqu'ici aucune de ses œuvres, il serait téméraire d'attribuer plutôt à lui qu'à Van Orley les peintures des volets du retable de Güstrow.

En nous occupant un instant de Van Roome, nous n'avions d'autre but que de signaler l'existence à Bruxelles d'un second peintre de haut mérite à l'époque où Borman y produisait ses beaux travaux.

Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'il ne serait pas tout à fait superflu de procéder à une nouvelle étude comparative des tableaux connus de Van Orley avec les panneaux du retable de Güstrow, afin d'arriver à établir d'une manière définitive la paternité de ces admirables productions de notre école du XVIe siècle.

Le magnifique retable de Güstrow, dont M. le Dr Schlie nous a révélé l'existence, offre un intérêt capital pour le pays. Non seulement, c'est une merveille de la sculpture, mais aussi de la peinture nationale. En faisant connaître ce grand travail, M. Schlie a rendu un incontestable service à l'histoire de l'art en Belgique.

Ed. Van Even.

Louvain, le 18 décembre 1884.

COMMISSION ROYALE DES MONUMENTS.

RÉSUMÉ DES PROCÈS-VERBAUX

SÉANCES

des 8, 14, 22 et 29 novembre; des 5, 6, 11, 13, 20 et 27 décembre 1884.

ACTES OFFICIELS.

Nomination de membres correspondants de la Commission royale des monuments.

LÉOPOLD II, Roi des Belges,

A tous présents et à venir, SALUT.

Vu les rapports et propositions de la Députation permanente du Brabant et de la Commission royale des monuments;

Sur la proposition de Notre Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

Nous avons arrêté et arrêtons :

Art. 1er. M. Van Ysendyck, architecte, est nommé membre du Comité provincial des monuments du Brabant, en remplacement de M. Pinchart, décédé.

M. le chanoine Delvigne est nommé membre du même Comité, en remplacement de M. le chanoine Reusens, nommé membre de la Commission centrale.

Art. 2. Notre Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics est chargé de l'exécution du présent arrêté.

Donné à Bruxelles le 22 novembre 1884.

(Signé) LÉOPOLD.

Par le Roi :

Le Ministre de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) Chev^r DE MOREAU.

Pour expédition conforme :

Le Secrétaire général du Ministère de l'agriculture, de l'industrie et des travaux publics,

(Signé) BELLEFROID.

PEINTURE ET SCULPTURE.

La Commission a émis des avis favorables sur :

Église de Saint-Martin, à Hal. Verrière.

1° Le projet relatif à l'exécution d'une verrière par M. Verhaegen, à placer dans l'église de Saint-Martin, à Hal (Brabant), aux frais de S. M. la Reine;

Cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges. Vitrail.

2° Le dessin d'un vitrail à placer dans la cathédrale de Saint-Sauveur, à Bruges, dans la baie au-dessus de la cha-

pelle du Bienheureux Charles le Bon : auteur, M. Grossé-De Herde. Ce vitrail est un don de M. Louis Grossé-Coucke ;

3° La maquette de la statue de *Bréderode*, que M. Van Rasbourg est chargé d'exécuter pour la décoration du square du Petit-Sablon, à Bruxelles ; Square du Petit-Sablon, à Bruxelles. Statue.

4° L'esquisse de la statue de *la Justice*, par M. Willems. Cette œuvre est destinée à la décoration de la façade principale du palais de justice, à Malines ; Palais de justice de Malines. Statue.

5° L'acquisition par le conseil de fabrique de l'église de Messelbroeck (Brabant) d'une statue dite du *Sacré-Cœur de Jésus ;* Église de Messelbroeck. Statue.

6° L'acquisition pour l'église d'Yvoir (Namur) d'un chemin de croix ; Église d'Yvoir. Chemin de croix.

7° La proposition du conseil de fabrique de l'église de Notre-Dame, à Saint-Nicolas (Flandre orientale), tendante à obtenir l'autorisation de faire restaurer le tableau du maître-autel qui représente *la Descente de croix*, et les vitrages du chœur. Le tableau précité est attribué au peintre Thyssens. M. De Wilde, directeur de l'Académie de Saint-Nicolas, sera chargé de la restauration ; Église de Notre-Dame, à Saint-Nicolas. Tableau.

8° Les propositions du conseil de fabrique de l'église de Rupelmonde (Flandre orientale) relatives à l'acquisition d'objets mobiliers et à la restauration de certains autres, parmi lesquels figure un tableau représentant *l'Élévation en croix*, placé au maître-autel. Église de Rupelmonde. Tableau.

— Des délégués ont examiné, dans l'église collégiale de Saint-Nicolas, à Dixmude (Flandre occidentale), la restauration du tableau de Jacques Jordaens, *l'Adoration des Mages*. Pour l'exécution du travail, le tableau a été descendu Église de Saint-Nicolas, à Dixmude. Tableaux.

de la place qu'il occupait au maître-autel et placé dans un atelier volant érigé dans un des bas-côtés de l'église.

Comme l'avait fait pressentir la Commission dans son rapport du 11 août 1885, les avaries que l'on avait signalées étaient plus apparentes que réelles. Déverni et nettoyé, le tableau s'est révélé comme étant resté d'une admirable conservation. On n'a eu qu'à enlever les repeints qui alourdissaient le manteau de la Vierge pour retrouver la peinture primitive. Quant à sa guimpe, que l'on croyait avoir été ajoutée lors d'une restauration antérieure, il a été reconnu que ce détail fait bien partie du costume. C'est celui d'une bourgeoise de l'époque, en déshabillé d'intérieur : robe lâche de ceinture, bas blancs et pantoufles de velours rouge sans quartier.

Les avaries réelles signalées au tableau, entre autres une boursouflure et un trou occasionné par la brûlure d'un cierge, n'avaient qu'une importance relativement minime, et elles ont été consciencieusement réparées.

Toutes constatations faites, les délégués sont d'avis que le peintre M. Maillard s'est conformé aux indications de la Commission et que la restauration de l'œuvre de Jordaens est réussie de tous points.

Le tableau de Jouvenet, *l'Érection en croix*, qui fait également partie de la décoration de l'église de Saint-Nicolas, paraissait menacé dans sa conservation par une invasion de taches de moisissure, que l'on supposait provenir de l'humidité tombée des voûtes. Il a été reconnu que ces taches avaient pris naissance dans le champ même du tableau. Mis en place après un rentoilage trop récent, celui-ci avait conservé entre la peinture et la toile des lacunes

dans l'homogénéité de sa surface ; la matière interposée en vue du collage s'est décomposée sous l'influence atmosphérique et a produit les moisissures dont il était urgent d'arrêter le travail de désagrégation. M. Maillard s'est acquitté de cette tâche avec un plein succès.

M. le curé-doyen, d'accord avec l'administration communale de Dixmude, a fait connaître son intention de confier la restauration d'autres tableaux, placés dans l'église, à M. Maillard.

Ont été désignés à l'attention des délégués :

1° Le tableau surmontant l'autel latéral de droite du chœur, autel dit de Saint-François ou de la Trinité. La peinture représente allégoriquement l'œuvre du rachat des captifs par les Frères Trinitaires. Elle peut être attribuée à Bockhorst. Après rentoilage et restauration, le tableau pourra faire bonne figure. Dans la partie supérieure, les personnages de la Trinité et la Vierge ont du style et paraissent d'un heureux coloris. Le bas est dénaturé par des repeints ;

2° Le tableau placé à l'autel latéral de gauche du chœur (chapelle de la Vierge), attribué à Schutt. Il représente la Vierge et l'Enfant Jésus dans l'encadrement d'une guirlande de fleurs simulant *le Rosaire*. Les figures paraissent d'une bonne conservation. Les fleurs ont subi des restaurations qui en ont altéré les relations d'harmonie.

Les délégués ont trouvé ces projets de restauration suffisamment justifiés et ont cru devoir les appuyer.

Les représentants des administrations communale et fabricienne ont signalé à l'attention des délégués les traces d'un mouvement qui s'est produit dans la construction de l'église

et qui n'ont été remarquées que récemment : à l'autel placé à droite du chœur, sous le jubé, autel dit des Ames du Purgatoire, la colonne en marbre formant la partie gauche de l'encadrement de l'autel a sa base écrasée, ainsi que la partie inférieure du fût ; on remarque également des fentes et des désordres dans l'entablement, qui présente un état de dislocation générale.

On ne peut attribuer cet écrasement qu'au tassement du mur qui repose sur le massif dans lequel les pièces de l'entablement sont encastrées et qui est un des grands murs de l'église.

Jusqu'à présent le mouvement paraît restreint et ne semble pas offrir de dangers pour le jubé. Les délégués ont néanmoins recommandé de vérifier l'état de la construction masquée par la boiserie. Après cette vérification, on pourra proposer les mesures à prendre pour parer aux dégradations.

Statue de Van Helmont.

— Des délégués ont examiné, dans l'atelier de M. Vander Linden, à Louvain, le modèle grandeur d'exécution de la statue de *Van Helmont*, destinée à une des places publiques de Bruxelles. Ils sont d'avis qu'il conviendra d'apporter au modèle certaines modifications qui ont été indiquées à l'artiste et qu'il s'est engagé à effectuer. Ce n'est qu'à la suite d'une nouvelle inspection que la Commission pourra se prononcer définitivement sur le projet.

CONSTRUCTIONS CIVILES.

Ont été approuvés :

Institut zoologique à l'Université de Liège.

1° Le projet de façade de l'Institut zoologique à ériger à l'Université de Liège : architecte, M. Noppius ;

2° Les modifications apportées au projet du théâtre flamand à construire à Bruxelles : architecte, M. J. Baës; Théâtre flamand à Bruxelles.

3° Le projet relatif à la construction d'une habitation pour l'aumônier de l'hôpital d'Audenaerde (Flandre orientale) : architecte, M. Vossaer. Hôpital d'Audenaerde

ÉDIFICES RELIGIEUX.

PRESBYTÈRES.

Des avis favorables ont été donnés sur :

1° Le devis estimatif des travaux de réparation projetés au presbytère de Nederhasselt (Flandre orientale). Il est constaté que ces travaux n'ont pas assez d'importance pour faire l'objet d'une adjudication publique; Presbytère de Nederhasselt.

2° Le projet relatif à la reconstruction des dépendances et à l'appropriation du presbytère d'Holsbeek (Brabant) : architecte, M. Van Arenberg; Presbytère d'Holsbeek.

3° Le projet relatif à la construction d'un presbytère à Roux (Hainaut) : architecte, M. Sabaut; Presbytère de Roux.

4° Le projet relatif à la reconstruction du presbytère d'Arville (Luxembourg) : architecte, M. Adam. Une réserve a néanmoins été faite sur la convenance qu'il y aura, au cours de l'exécution, de supprimer le pignon et, par suite, les pilastres en saillie et faisant avant-corps de la façade. Les baies seront ainsi ramenées à un plan unique. Il y aura lieu, en outre, de mettre une lucarne semblable à celles qui existent à la place où s'élevait le pignon. Presbytère d'Arville.

ÉGLISES. — CONSTRUCTIONS NOUVELLES.

La Commission a approuvé :

1° Les modifications apportées au projet approuvé concer- Église de Heyhant sous-Berlaer.

nant la construction de l'église de Heykant-sous-Berlaer (Anvers) : architecte, M. Blomme. Ces modifications consistent dans l'allongement du transept de gauche ;

Église de Hompré.

2° La cession à la paroisse d'Assenois, commune de Hompré (Luxembourg), d'une église édifiée par le desservant au moyen de dons volontaires pour remplacer l'ancienne église qui tombe en ruines. Ont été également approuvées les conditions du subside à accorder par l'Autorité supérieure en vue de l'aménagement de l'église et de son ameublement ;

Église de Spa.

3° La demande de l'administration communale de Spa (Liège) tendante à obtenir un nouveau prélèvement de 100,000 francs sur le subside promis par le Gouvernement pour la construction de la nouvelle église de cette localité. Cette décision est motivée par l'état d'avancement des travaux. Il résulte, en effet, d'un rapport de l'architecte dirigeant que les maçonneries des bas-côtés, de la grande nef et des transepts sont achevées ; que les tours sont élevées jusqu'à la hauteur de la corniche de la grande nef ; que les trois absides circulaires sont arrêtées aux cordons sous les galeries supérieures ; que l'on s'occupe à couvrir les bas-côtés et à placer la charpente des hautes nefs. La sacristie est entièrement terminée et l'on a fait les réparations voulues aux propriétés attenantes ;

Église de Saint-Éloi, à Courtrai.

4° Le devis des travaux supplémentaires à exécuter pour la construction de l'église et du presbytère de Saint-Éloi, à Courtrai (Flandre occidentale), dont le projet a été précédemment approuvé. Ces travaux sont nécessités par la défectuosité du terrain, par la convenance d'établir un mur de séparation avec la propriété voisine et par le placement d'un paratonnerre ;

5° Le projet concernant le placement de nouvelles stalles dans l'église de Saint-Pierre, à Thielt (Flandre occidentale), et le déplacement du banc de communion, en vue d'augmenter la surface du chœur; Église de Saint-Pierre, à Thielt.

6° Le projet relatif à la reconstruction du jubé, du portail et du buffet des orgues de l'église de Saint-Martin, à Courtrai (Flandre occidentale). La nature de ces travaux justifie suffisamment leur exécution par voie de régie : architecte, M. Carpentier; Église de Saint-Martin, à Courtrai.

7° Le projet relatif à l'exécution de deux confessionnaux pour l'église de Bercheux, commune de Juseret (Luxembourg); Église de Bercheux.

8° Le devis des réparations à exécuter au mobilier de l'église de Tongrinne (Namur), ainsi qu'à la sacristie; Église de Tongrinne.

9° La proposition de mettre en adjudication publique le nouveau mobilier destiné à l'église de Neerhaeren (Limbourg). Quant à la proposition de restaurer le retable ancien que l'on compte utiliser à l'un des petits autels de l'église, il y aura lieu d'attendre que l'on ait soumis à l'approbation préalable un dessin de l'autel qu'il doit surmonter; Église de Neerhaeren.

10° La proposition du conseil de fabrique de l'église de Pamel (Brabant) tendante à obtenir l'autorisation d'acquérir pour cet édifice un orgue d'occasion de peu de valeur; Église de Pamel.

11° Les projets de placement de paratonnerres sur les églises de : Placement de paratonnerres.

Couckelaere (Flandre occidentale) : bâtiments de l'église et du presbytère;

Middelkerke (Flandre occidentale) : bâtiments de l'église et du presbytère;

Ruddervoorde (Flandre occidentale) : bâtiment de l'église.

TRAVAUX DE RESTAURATION.

Ont été approuvés :

Église de Deerlyk.

1° Le projet relatif à la construction d'une chapelle des fonts baptismaux et la restauration de la sacristie de l'église de Deerlyk (Flandre occidentale) : architecte, M. Croquison ;

Église de Gheluwe

2° La proposition d'exécuter par voie de régie les travaux de consolidation à effectuer à la tour de l'église de Gheluwe (Flandre occidentale) ;

Église de Saffelaere

3° Le devis des travaux de réparation que l'on propose d'exécuter à l'église de Saffelaere (Flandre orientale) : architecte, M. Van de Woesteyne ;

Cathédrale de Bruges.

4° Le projet dressé par M. l'architecte R. Buyck, en vue de la restauration de trois fenêtres du bas-côté de la cathédrale de Bruges, dans les chapelles de Notre-Dame de Lorette, de Saint-Joseph et de Sainte-Croix ;

Église de Bucken

5° Le projet relatif à la restauration de huit fenêtres des façades latérales de l'église de Bucken (Brabant), pour les harmoniser avec celles de la façade principale ;

Église de Pollaere.

6° La demande en autorisation d'exécuter par voie de régie la reconstruction de deux fenêtres de l'église de Pollaere (Flandre orientale) ;

Église de Steevort

7° La proposition de M. l'architecte Jaminé, tendante à pouvoir exécuter par voie de régie les travaux de restauration projetés et approuvés de l'église de Steevort (Limbourg) ;

Église de Wommelghem

8° Le devis estimatif des travaux de restauration à effectuer à la toiture de l'église de Wommelghem (Anvers) : architecte, M. Gife. Ces travaux pourront être exécutés par voie de régie ;

Église de Kessel

9° La proposition du conseil de fabrique de l'église de Kessel (Anvers), tendante à faire effectuer à cet édifice des travaux divers de restauration : architecte, M. Blomme ;

10° La demande de l'administration communale de Clercken (Flandre occidentale), tendante à obtenir l'autorisation de démolir une vieille tourelle qui se trouve sur la nef intermédiaire de l'église de cette localité ; Église de Clercken.

11° Le compte rendu des travaux de restauration exécutés, en 1880, à l'église de Notre-Dame de Pamele, à Audenaerde (Flandre occidentale). Église de N.-D. de Pamele, à Audenaerde.

— Il résulte de constatations faites récemment par les soins de la Commission à l'église de Sainte-Anne Ten-Ede, à Wetteren (Flandre orientale), que les travaux qui ont été exécutés pendant l'été de 1881 à la tour de cet édifice ont suffi pour écarter toute crainte relativement à la stabilité de la construction. Depuis cette époque, tout mouvement dans la maçonnerie a complètement cessé. Église de Ste-Anne ten Ede à Wetteren

Le Secrétaire Général,
J. Rousseau.

Vu en conformité de l'article 25 du règlement.

Le Président,
Wellens.

BIBLIOGRAPHIE [1].

II

Éléments d'archéologie chrétienne, par le chanoine Reusens [2].

Il y a déjà plus de douze ans que l'éminent professeur d'archéologie de l'Université de Louvain publiait le premier volume de la première édition de ses Éléments d'archéologie chrétienne : depuis cette époque, que de progrès dans la science, progrès auxquels M. le chanoine Reusens a contribué lui-même pour une large part!...

Une seconde édition, « revue et considérablement augmentée, » était devenue absolument indispensable : le premier volume vient d'en paraître en 1884.

Cette seconde édition est une œuvre pour ainsi dire nouvelle ; elle ne permet pas qu'on se contente de la première, tant les additions sont nombreuses, tant les compléments modifient l'œuvre primitive ; aussi est-elle appelée à rendre

(1) Voy. ci-dessus, XXI, p. 525, le premier article d'une série de notices bibliographiques que l'auteur se propose de publier.

Voy. aussi des articles antérieurs dans les volumes précédents. Le temps a manqué à l'auteur pour mettre la main à la pile d'ouvrages intéressants et peu connus dont il a à rendre compte ; il espère peu à peu regagner le temps perdu.

(2) Voy. ci-dessus, XI, p. 494 ; XVI, p. 505, les comptes rendus de cette première édition.

des services considérables pour l'étude et la conservation des monuments chrétiens.

M. le chanoine Reusens, toujours en quête de renseignements nouveaux, a parcouru toute l'Europe; il n'a négligé aucune des nombreuses expositions d'art ancien qui se sont ouvertes à l'étranger et dans notre pays; il a été la cheville ouvrière, au moins pour tout ce qui regardait l'art religieux (et son concours s'est étendu bien au delà), de nos belles expositions d'art ancien à Bruxelles, au Champ des Manœuvres, en 1880; à Liège (à l'Émulation et à la cathédrale), en 1881.

Une pierre tombale, une pièce d'orfèvrerie est-elle signalée dans quelque coin du pays, aussitôt M. Reusens va la visiter et provoque les mesures nécessaires pour sauver l'objet, dont il prend note pour ses études.

C'est à lui qu'on doit non seulement la conservation, mais aussi la connaissance scientifique de l'intéressante sépulture chrétienne, très ancienne, récemment découverte à Coninxhem, aux portes de Tongres : il la décrit aux pages 123 à 130, I, de sa seconde édition, où il tire des déductions ingénieuses de fresques grossières peintes sur les parois de ce tombeau et représentant des festons, des couronnes, des guirlandes, des colombes (dont telle ou telle avec le rameau d'olivier dans le bec), et même l'une des plus anciennes formes du monogramme du Christ : une monnaie de l'impératrice Salonine l'engage à attribuer la sépulture au troisième tiers du IIIe siècle.

Ce n'est pas là la seule partie entièrement nouvelle de l'œuvre de M. Reusens : attentif aux découvertes frankes faites dans ces derniers temps, surtout dans la province de

Namur (où l'on peut en voir les produits dans le magnifique et instructif musée du chef-lieu), l'auteur étudie les sépultures chrétiennes de cette époque, et il cite notamment un vase de verre avec le monogramme du Christ, découvert en 1879, à la place Saint-Aubain, à Namur, une petite croix en plomb, une bague avec monogramme, avec la croix, trouvées à Franchimont (dans l'Entre-Sambre-et-Meuse), une broche ou agrafe, découverte à Vedrin, et surtout une plaque d'attache en bronze à trois chaînettes portant à leur extrémité une petite croix suspendue (Franchimont), enfin une plaque d'argent, provenant d'Éprave et représentant deux oiseaux symboliques becquetant un objet qu'on a pris pour une grappe de raisin, mais qui a plutôt l'air d'une « pigne », car la pointe est en haut.

Les gravures qui accompagnent cette partie de l'ouvrage sont nombreuses et donnent au lecteur une idée complète de la civilisation franke dans notre pays.

L'émaillerie du moyen âge a attiré tout spécialement l'attention de M. Reusens, et il donne à cette importante partie de son travail des développements intéressants.

Une critique cependant : l'auteur en est encore à cette énonciation appuyée sur l'interprétation d'un passage de Philostrate, que l'émaillerie pendant les trois premiers siècles de notre ère était propre aux Barbares, *et inconnue a Rome* : en Allemagne, cela est vivement contesté, et l'opinion de Lindenschmit, en 1883 (1), n'est pas de celles

(1) *Die Alterthümer unserer heidnischen Vorzeit*, III, VIII, à propos de la pl. 3, représentant de magnifiques émaux attribués aux Romains.

LINDENSCHMIT, qui ne fait que rappeler son opinion déjà ancienne sur la question, cite à l'appui un travail du colonel VON COHAUSEN, en 1873. Ces travaux, peu connus en Belgique, appelent une étude nouvelle de la question.

auxquelles on puisse passer outre sans leur faire l'honneur d'une réfutation, si on ne les partage pas... .

Mais ne nous arrêtons pas à une discussion accessoire qui nous détournerait trop du sujet spécial du livre de M. Reusens, et bornons-nous aux indications ci-dessus, à titre d'exemples des additions considérables qu'a reçues l'œuvre ici analysée, en laissant au lecteur le soin de chercher lui-même les autres.

Quant aux planches, le travail de M. Reusens s'est enrichi d'un bon tiers au delà de ce que contenait la première édition (en omettant un certain nombre de gravures agrandies, parce que les dessins de la première édition ne rendaient pas toujours avec assez de clarté les détails de l'ornementation).

Dans les notions générales sur l'architecture, outre plusieurs sujets complètement nouveaux, on remarquera des modifications importantes pour rendre plus saisissables les descriptions des différentes moulures.

Aux représentations relatives aux Catacombes, M. Reusens a ajouté une Adoration des Mages (fresque du cimetière de Saint-Soter) et un Repas symbolisant le bonheur des élus (id. du cimetière des Saints-Pierre-et-Marcellin), un tombeau avec le Bon-Pasteur, de Livia Primitiva (cimetière du Vatican).

Les monuments de style latin sont enrichis d'un fronton du temple païen de Clitumnus décoré, au ve siècle, de rinceaux symboliques chrétiens, et du couronnement extérieur d'un baptistère de Ravenne.

Plus loin, on remarque, comme gravures nouvelles, une table d'autel de Besançon, un autel de Ravenne, le cibo-

rium de la basilique de Parenzo, celle de Saint-Apollinaire-*in classe* de Ravenne, le Mausolée de l'impératrice Galla Placidia, le sarcophage de l'abbesse Théodote, conservé à Pavie, un cercueil en plomb de Saïd, en Phénicie, etc., et ce qui nous intéresse plus directement, un feuillet d'ivoire provenant du devant d'une chaire épiscopale et conservé au trésor de Notre-Dame, à Tongres (tous monuments d'entre le ve ou vi^e siècle et le ixe).

La série des orfèvreries religieuses est enrichie d'un calice ministériel du ve ou vi^e siècle, trouvé en 1875 à Zamon, en Tyrol, la clef de saint Servais, à Maestricht (ive siècle), celle de saint Hubert, à Liège (viiie siècle), une fiole du trésor de Monza, d'autres fioles dites de saint Mennas (1), la couronne votive donnée par Agilulfe à l'église de Monza, un feuillet de diptyque ecclésiastique de la cathédrale de Tournai, un tissu de soie du trésor de Saint-Servais à Maestricht, un autre du trésor de l'église de Maeseyck.

Parmi les nombreuses planches nouvelles de la partie de l'ouvrage concernant la période romaine, il y a lieu de se restreindre et de ne plus citer, tant elles sont nombreuses, que celles qui concernent les Pays-Bas.

Ce sont :

Vue intérieure de l'église de Celles, près de Dinant (p. 349);

Inscription de l'église de Pamele (p. 418);

---

(1) *Tou hagiou Ménas*, et non *agiou Menatou*, comme on l'a imprimé assez plaisamment dans un catalogue.

Autel portatif du trésor de Saint-Servais, à Maestricht (p. 433);

Fonts baptismaux (en cuivre) de Saint-Germain, à Tirlemont (p. 446);

Id. du XIIe siècle à Thynes (Namur) (ibid.);

Id. du XI-XIIe siècle, à Gallais (Hainaut) (p. 447);

Id. du XIIe siècle, à Russon (Limbourg) (ibid.);

Id. du XIIe siècle, à Gosnes (Namur) (ibid.);

Pyxide en ivoire du trésor de Saint-Servais, à Maestricht (XIIe siècle) (p. 463);

Croix reliquaire du trésor de Maestricht (p. 468);

Trois dessins des châsses de saint Servais et saint Candide, à Maestricht (pp. 472 et suiv.);

Deux coffrets du même trésor (pp. 478 et suiv.);

Trois reliquaires byzantins, ibid. (pp. 481 et suiv.);

Un id. du trésor de N.-D. à Tongres (p. 481);

Feuillet d'un évangéliaire de l'abbaye d'Egmond (p. 494);

Peigne liturgique à l'église de Sainte-Gertrude, à Nivelles (p. 500);

Étoffe de soie du trésor de Maestricht (p. 511);

Plusieurs dessins des vêtements sacerdotaux de saint Bernulphe, évêque d'Utrecht (pp. 516 et suiv.);

Christ trouvé à Éprave (Namur) (p. 551);

Descente de croix tirée d'un manuscrit de la Bibliothèque royale à Bruxelles (p. 563).

Mais par dessus tout, il faut citer la planche photographique du remarquable retable de l'autel de Stavelot, que M. van de Casteele, le zélé archiviste de l'Etat, à Namur, alors attaché aux archives de Liège, a eu l'heureuse chance de trouver dans une farde de procédure touchant les biens

de l'abbaye qu'énumère l'inscription circulaire tracée autour du retable (1). Seulement, si c'est bien vers 1148, comme le dit M. Reusens, que ce retable a été fait pour l'abbé Wibald, quelle est la signification de cet écu à blason bien blasonnant que M. Demarteau, de Liège, a remarqué le premier sur le bouclier du chevalier placé à côté du roi Sigebert, devant saint Éloy et saint Remacle : faudra-t-il faire remonter l'origine du blason jusqu'au XIIe siècle, en tranchant ainsi la question jadis discutée notamment entre MM. De Busscher et Piot? On peut lire, d'ailleurs, sur ce sujet, la très intéressante notice que M. le comte de Marsy, Directeur du Musée de Compiègne et successeur de l'illustre de Caumont à la présidence de la Société française d'archéologie, vient de faire paraître au sujet des armoiries décrites dans les anciens Romans de chevalerie, même remontant au XIIe siècle. Ce travail a été publié par la Société des Antiquaires de France.

Comme conclusion, il n'y a qu'à répéter ce par quoi la présente notice débute : le livre de M. Reusens, intéressant et curieux, est le *vade-mecum* indispensable des personnes qui s'occupent d'objets religieux, et surtout de celles qui gèrent les biens des églises.

H. S

(1) Voy. ci-dessus, XXI, p. 215.

TABLE DES MATIÈRES.

Pages.

L'art belge à l'Exposition internationale de Nice, par M. E. L. 5
Verres à la « façon de Venise » fabriqués aux Pays-Bas. — 3e Lettre au Comité du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie,* par M. H. Schuermans 9
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de janvier et de février 1884. . 51
Raphaël. — Le mariage de la Vierge, — par M. E. L. . . 62
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des mois de mars et d'avril 1884. 75
Objets étrusques d'Eygenbilsen (5e article. — 2e partie), par M. H. Schuermans 88
Nouvelles acquisitions du Musée de Bruxelles, par M. Ed. Fétis. 109
Épigraphie romaine de la Belgique (*Suite*), par M. H. Schuermans. 149
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de mai et de juin 1884. . . 201
De l'influence de l'art flamand sur les origines de l'art espagnol, par M. Lucien Solvay. 213
La table de communion de l'église de Saint-Pierre, à Louvain, exécutée, en 1707, par Alexandre Van Papenhoven, d'Anvers, par M. Ed. Van Even 241
Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de juillet et d'août 1884 . . 258
Musée royal d'antiquités, d'armures et d'artillerie. — Nomination du Président de la Commission 269
Verres fabriqués aux Pays-Bas à la « façon de Venise » et « d'Altare. » — 4e Lettre au Comité du *Bulletin des Commissions royales d'art et d'archéologie*, par M. H. Schuermans. . . 271
Création d'un musée des échanges internationaux. — Collection de moulages et reproductions de monuments et d'objets d'art. 333

Pages.

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de septembre et d'octobre 1884. 335

Recherches sur les origines de l'art flamand du moyen âge, par M. Edgar Baes 349

Maître Jean Borman, le grand sculpteur belge de la fin du xve siècle. — Le retable de l'église de Güstrow, au grand duché de Mecklenbourg, exécuté par Jean Borman, et orné de peintures attribuées à Bernard Van Orley, par M. Ed. Van Even 397

Commission royale des monuments. — Résumé des procès-verbaux des séances des mois de novembre et de décembre 1884. 427

Bibliographie, par M. H. S. 438

PLANCHES.

Pages.

Pl. I. Diptyque d'Astyrius 160

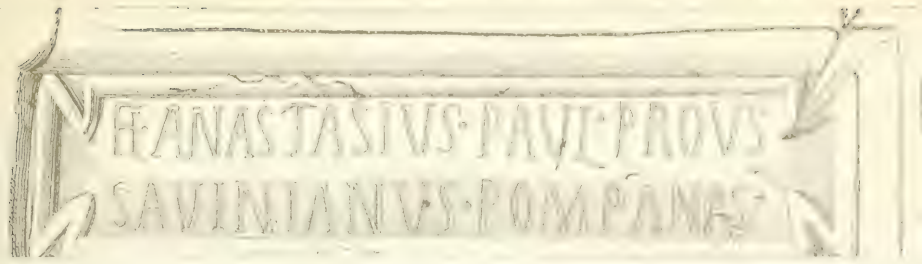
Pl. II. Id. (seconde face) 166

Pl. III. Diptyque d'Anastasius. 178

Pl. IV. Id. (seconde face) 184

FLASTYRIVSVCETINICOMEX

XXIII PL. II P. 105.


ANASTASIVS·PAVL·PROVS
SAVINIANVS·POMPANES

BULLETIN DE LA COMMISSION ROYALE
D'ART ET D'ARCHÉOLOGIE

GETTY CENTER LINRARY
3 3125 00666 0860